BIBLIOTEKA UNIWERSYTECKA
KUL AL-764

W. HEGEMANN

DER ENGEL IN DER DEUTSCHEN KUNST

DER ENGEL IN DER DEUTSCHEN KUNST

VON HANS W. HEGEMANN

MIT
VIERUNDSECHZIG
BILDTAFELN

MCMXXXXIII
RUDOLF M. ROHRER VERLAG
BRÜNN · MÜNCHEN · WIEN

AL~764

BIBLIOTEKA K.U.L. Uniwersytecka

Alle Rechte vorbehalten
Copyright 1943 by Rudolf M. Rohrer Verlag
Buchdruck: Rudolf M. Rohrer, Brünn
Tiefdruck: W. Neubert & Söhne, Prag-Smichov
Printed in Germany

K.534/52.

Biblioteka Uniwersytecka KUL
1000557101

DER ENGEL IN DER DEUTSCHEN KUNST

Das gemalte und gemeißelte Bild des Engels war durch zehn Jahrhunderte eines der obersten Themen unserer Kunst. Die großen deutschen Meister, von den namenlosen ottonischen Buchmalern über Dürer bis zur Schwelle des zweiten Jahrtausends, haben im Engelsbild Zeugnisse ihres Allerbesten gegeben. In unerschöpflichen Variationen wurden die drei wesentlichen Tätigkeiten des Engels dargestellt: der Engel als Bote des Himmels beim Menschen, der Engel im Kampf mit den Mächten der Finsternis und der Engel in der Verehrung vor Gott. Dabei blieb der Engel als Wesen konstant. Aber die immer neuen Generationen haben ihn immer anders gesehen. Wie ein Mensch je nach seinem Standort die Sonne anders sieht, vom hohen Gipfel als licht funkelndes Gestirn, aus der dunstigen Tiefe als blutigrote Scheibe, so wandelte sich den Geschlechtern durch das Jahrtausend das Gesicht des Engels.

Die deutsche Kunst fand in ihrem einzigartigen Trieb zur formalen Erfassung geistiger Wirklichkeiten in der an sich schon aus dem geistigen Bereich stammenden Gestalt des Engels ein ihr kongeniales Thema. Es bot ihr die Möglichkeit zu visionärer Gestaltung wie kaum ein anderes. Auch die italienische und französische Kunst hat eine Fülle von Engelsdarstellungen hervorgebracht, in Italien von oft wundersamer Süße und Harmonie, in Frankreich von nicht selten unüberbietbarer Formenklarheit. Deutsche Engel sind selten so „schön" wie italienische, selten so „formvollendet" wie französische. Ihre Schönheit und Form ist von grundsätzlich anderer Art. Die deutschen Künstler arbeiten nicht wie die Romanen nach Gestaltungsgesetzen, die in der Hauptsache aus dem Reich der faßbaren Form herstammen, sondern ihr Schaffen wurzelt in jener nicht greifbaren Lebenssphäre, die hinter den Formen wirkt, und dabei sind sie stark durchdrungen von der Macht des Unbewußten. So zielen sie in ihren Engelsbildern dahin, etwas

von der wahren Art der Engel, etwas von ihrer hohen, überpersönlichen Tätigkeit zum Ausdruck zu bringen. Über die bloß formale Schönheit südlicher Engel hinaus hat der Deutsche von je gesucht, die Energien jener hohen Welt zu erfassen, die durch den Engel hindurch sprechen. Daher zeichnet den deutschen Engel im Gegensatz zu den Engeln anderer Völker die unerhörte Strahlkraft und Geladenheit aus, durch die er den Menschen emporreißt und lebendig macht, während der Engel des Südens und des Ostens den Menschen in die Knie beugt durch seine überirdische Sanftheit und Größe.

Dieser Unterschied tritt gleich im Anfang unserer Geschichte hervor: dem Helianddichter ist der Engel nicht sanft und lieblich, sondern „hehr" und „blinkend und blendend wie des Blitzes Licht".

Die Ursache dafür, daß der Engel sofort in der deutschen Kunst eine führende Stelle einnimmt und schon unsere frühen ottonischen Buchmaler zu Schöpfungen entflammt, die zu den größten deutschen künstlerischen Leistungen gehören, liegt in dem tiefen und leidenschaftlichen Verhältnis, das unsere Ahnen zum Engel hatten. Ihre schon in der germanischen Vorzeit bezeugte Verehrung für das Reich des unsichtbaren Lebens, für das göttliche Wirken hinter der äußeren Erscheinungswelt ist es gewesen, die sie für den Boten aus dem christlichen Gottesreich so überraschend empfänglich machte. Dazu kommt noch, daß die Germanen in ihrem eigenen Mythos schon Wesen verehrt hatten, die als Vorläufer des Engels außerhalb der Bibel gelten können. Wir meinen jene überirdischen Boten zwischen Göttern sowohl als auch zwischen Göttern und Menschen. Den Menschen tragen sie die Götterbotschaften im Traum zu, oder sie stehen ihnen unsichtbar oder in angenommener Gestalt im Kampfe bei, und endlich tragen sie die Gefallenen in das überirdische Reich. Unsere Vorfahren kannten diese Boten unter den Namen Skirnir, Fulla, der Walküren im Schwanenkleid.

Der Mythos läßt es deutlich werden, daß es in den ältesten Zeiten, als die Götter noch selbst mit den Menschen sprachen, den Götterboten nicht gab. Erst als, mythologisch gesprochen mit dem Ende des goldenen Zeitalters, die Kluft zwischen Menschen und Göttern sich auftat, wurde der Bote zwischen den getrennten Reichen notwendig. Daher bedeutete denn der überirdische Bote allen lebensträchtigen heidnischen Völkern um Christi Geburt etwas, sie hatten ein gemeinsames Wissen um ihn, so daß der Engel sogleich verehrungsvoll von ihnen aufgenommen werden konnte.

Der Unterschied zwischen dem vorchristlichen Götterboten und dem Engel ist in der Verschiedenheit der Gottesvorstellungen begründet: der heidnische Gott ist eine personifizierte Naturseelenkraft, die Götterboten sind den Naturseelenkräften dienstbare Geister, die ins Menschenleben herab wirken. Ihre Botschaften haben den Charakter von den Menschen persönlich Vorteil oder Nachteil bringenden Einwirkungen. Der christliche Gott ist dagegen der über aller Natur stehende Allvater. Sein Abgesandter, der Engel, wendet sich nicht, wie der heidnische Bote, an die Person des Menschen sondern an seine Seele. Demgemäß hat auch die Engelsbotschaft einen ganz anderen Charakter. Sie kommt aus der höheren Wirklichkeit und zielt in den für sie empfänglichen und bereiten Seelenbezirk des Menschen. Sie will ihn durch das Mittel der Inspiration, der Verkündigung in das Gottesreich einführen.

Die Seelengeschichte der Menschen ist durch die Jahrtausende erfüllt von dem Urkampf hoher gegen niedrige, aufbauender gegen zerstörende Mächte. Im Bild des Drachenüberwinders haben die Völker das wohl sinnfälligste Symbol für diesen Kampf gegeben. Hier liegt ein über die Grenzen der Religionen reichendes und dauerndes, den Menschen zutiefst betreffendes urzeitliches Ereignis vor: der Kampf des lichten Prinzips um seine Herrschaft in der Schöpfung gegen das Prinzip der Finsternis.

Dieser Kampf ist symbolisiert, wenn im heidnischen Mythos der Sonnengott Apoll den vielwissenden Python der Tiefe erlegt, wenn Herakles die lernäische Schlange erschlägt, wenn der baldurhafte Siegfried den Drachen über dem Unglücksgold tötet. In ein ganz bestimmtes Licht wird dieses Motiv des Drachenkampfes durch das Christentum gerückt, in dessen Mythos Michael und seine Engel den alten Kampf gegen Satan und seine Scharen weiter fechten. Der Drachenkampf aber hat nun eine aus dem christlichen Gottvaterglauben gespeiste monumentale Eindeutigkeit gewonnen: Michael verkörpert den in sich entschiedenen Streiter für das ewige Eine Prinzip des väterlichen Lichtes im Kosmos gegen das zeitliche, nichtseinsollende satanische Prinzip in der abgefallenen Schöpfung. Bei diesem „christlichen" Streit des Engels geht es zu höchst um die Krone dieser Schöpfung, um den Menschen.

Es ist kennzeichnend für das deutsche Wesen, daß sich gerade die Verehrung des streitenden Engelsfürsten in den deutschen Landschaften schon ganz früh und am nachhaltigsten verbreitet hat. Während seit der ältesten

byzantinischen Kunst Michael als priesterlich gewandeter und stabtragender Tür- und Altarwächter erscheint (so hat ihn Italien bis zu Cimabues Zeit herauf und so gilt er heute noch in den Athosklöstern), tritt der Engelsfürst in der frühdeutschen Wandmalerei der karolingischen Epoche schon als Krieger auf. Als praepositus paradisi verteidigt er in Burgfelden die Seelen gegen den Satan. Geradezu heroische Zeiten seiner Verehrung und Darstellung wurden im Verlauf unserer Kunstgeschichte das zwölfte Jahrhundert, die Dürerzeit und der Barock. Der Ahnengeist des Heliand, dem „das Feld erklang, die Erde dröhnte", wenn der „mächtige Gottesengel" erschien, hat gerade das metaphysische Kampfmotiv als ihm zuinnerst verwandt aufgegriffen. Weder dem zur reichen Melodik und Harmonie begabten Italiener noch dem um Ordnung und Form leidenschaftlich ringenden Franzosen konnte Michael das werden, was er dem kämpfend über Harmonie und rationale Ordnung hinaus in metaphysische ewige Bereiche drängenden Deutschen geworden ist: Vorbild.

Der lobpreisende Engel hat im Heidentum keinen Vorläufer. In seiner rein christlichen, von alttestamentarischen Zügen befreiten Fassung ist er nur aus der christlichen Vorstellung vom Kosmos und seinen Ordnungen heraus zu verstehen. Diesem christlichen Weltbild ist der ganze Kosmos, „Unsterbliches und was da sterben kann", „ein Abglanz nur von der Idee, die unser Herr aus Liebesfülle zeugt" (Dante: Paradiso 13). Der Kosmos beantwortet diese Liebe des Schöpfers mit seiner Liebe zum Vater in einem immerwährenden Lobpreis. Das Kreisen der Gestirne, das Wachsen der Pflanzen und der Tiere bedeutet hier einen einzigen Lobpreis, den die Engelchöre anführen. Alles Leben im All, sofern es nicht vom Satan abwendig gemacht und damit in den ewigen Tod gerissen ist, stellt sich dieser Sicht als ein unaufhörlicher Kult dar, den das Bild des lobpreisenden Engels symbolisiert.

Dieses grundlegend Andere des Engels gegenüber den heidnischen Götterboten zeigt, daß es falsch ist, das Engelsbild etwa von geflügelten Botengestalten der antiken Kunst herzuleiten. Die Menschengestalt für das Bild des Engels stammt aus tieferen Gründen, die im christlichen Mythos ihren Ausdruck finden. Engel und Menschen sind die Kinder eines Gottes, geschaffen von ihm „nach seinem Bild". Bei Dante, im Paradiso, wird der Grund für die Menschengestalt der Engel am klarsten genannt. Dort sieht der Dichter in seiner letzten und höchsten Schau unser menschliches Ebenbild

in dem Kreis, in dem sich Gottes Angesicht enthüllt. Einige Gesänge früher aber vergleicht Dante die Engel mit Spiegeln ebendieses göttlichen Antlitzes, so daß Engel wie Menschen Prägungen nach demselben Urbild sind. Nur ist bei den Engeln, als den reinen Geistwesen, diese Prägung unwandelbar und vollkommen. Der Mensch hingegen trägt den Geist an das Fleisch gebunden; er kommt zur Welt und hat die Entscheidung bei sich selbst, ob er trotz der Bindungen an die Materie sich ebenfalls, wie die Engel, zum reinen Urbild bekennen will, oder ob er einer von der Masse der Abwendigen wird. In dieser Not der Entscheidung sind die Engel den Menschen von Anbeginn des christlichen Zeitalters Führer gewesen: als Boten Gottes, als Vorkämpfer gegen das satanische Prinzip und als Symbol der göttlichen Liebe.

In der ältesten christlichen Kunst erscheint der Engel noch als flügelloser Jüngling, was schon an und für sich eine Herkunft des Engelsbildes von antiken Flügelgestalten wie etwa der Nike ausschließt — was vielmehr besagt, daß hier sofort ein ganz eigener geistiger Inhalt seinen bildhaften Ausdruck fand.

Daß dann gegen das Jahr 390 in Italien zum ersten Male geflügelte Engel in der Geschichte auftreten, mag mit der Bereicherung des Kultes zusammenhängen, den die Kirche im späten vierten Jahrhundert erfuhr, als sie ihre lateinische Bibel von Hieronymus, ihre ersten feierlichen Gesänge von Ambrosius empfing. Seitdem wird der Engel umgebildet zur bekleideten und nimbusgeschmückten Flügelgestalt.

Die byzantinische Kunst griff diese Form des altchristlichen Engels auf, mischte sie mit östlichen Zügen und bildete sie im sechsten Jahrhundert zu einem strengen Typus aus, der sich dann über ein Jahrtausend erhalten sollte. Als Abspaltung des römischen Typus hat der östliche Engel ein fast verwandlungsloses Dasein geführt. Seine Starrheit ist nicht das Zeichen eines noch gebundenen Frühzustandes der Kunst, sondern sie ist spätantike Erstarrung, die sich lange erhält — eine Erscheinung, die an Ägypten zurückdenken läßt. Gläserne Härte in Form und Farbe mischt sich hierbei mit hochvergeistigtem Ausdruck. Spielraumlos stehen die byzantinischen Engel mit strengem Schweigen in schimmernder Leere: Erzeugnisse einer alten Kunst ohne zukunftweisende innere Möglichkeiten. Deshalb blieb denn auch

ihr Einfluß auf die deutsche Kunst nur ein formaler. Die innere Entwicklung des deutschen Engelsbildes wurde von ihnen nicht bestimmt. Denn die deutsche Kunst lebte aus ganz eigenem Gesetz, gespeist von einem neuen an die Völker und Landschaften Mitteleuropas gebundenen Lebensstrom.

Mit dem karolingischen Engel treten wir in den Vorsaal der eigentlich deutschen Geschichte der Kunst ein. Die Engel, die uns aus den Buchmalereien und Elfenbeintafeln des Zeitalters Karls des Großen anblicken, sind formal Nachahmungen altchristlicher Engelsdarstellungen. So kommt es, daß sowohl flügellose Engel nach Vorlagen aus den ersten vier Jahrhunderten des Christentums als auch geflügelte Engel aus der Zeit nach 400 in der karolingischen Kunst auftreten. Das merkwürdige Vorkommen flügelloser Engel in jener Epoche hat sich nach einigen ottonischen Folgeerscheinungen erst wieder um 1500 und dann im neunzehnten Jahrhundert in größerem Umfange wiederholt. In den übrigen Zeiträumen überwiegt der geflügelte Engel fast ausschließlich.

Man vergegenwärtige sich den Grund, warum die Menschen der karolingischen Zeit altchristliche Engel formal nachbildeten! Die germanischen Stämme, die Karl der Große zusammen mit den romanischen erstmals in einem großen abendländisch-christlichen Reich vereinigte, hatten eine über achthundertjährige Tradition einer bildlosen Kunst hinter sich. In dieser frühest faßbaren Kunst unseres Blutes, die schon einen runden Ablauf von geometrischer Strenge und Einfachheit bis zu fugenartiger Verflechtung und Differenziertheit ihrer Motive durchlaufen hatte, stellte der Germane nicht die äußere Erscheinungswelt dar, sondern er suchte durch eine jenseits des Bildmäßigen liegende Formensprache in Flecht- und Tierbandwerken über die bewegenden Kräfte in den Erscheinungen etwas auszusagen. Wie er denn in den Linienrhythmen seiner Zaumbeschläge nicht den Reiter sondern den Ritt (Pinder), in dem wogenden Bandwerk seiner Schiffsverzierungen nicht das Schiff sondern die Seefahrt darstellte. Nicht das Ding selbst wollte er bildhaft formen, sondern die Funktion des Dinges bloßlegen, wie er auch in seiner Sprache (im Alvîssmâl der Edda) den Himmel Windweber, das Meer Woge, die Saat Gewächs, den Wald Schönverzweigt nennt. Aus dieser inneren Bezogenheit zu den Naturseelenkräften löst sich der Germane mit dem beginnenden Christentum — nicht infolge des Christentums, vielmehr weil er in eine neue Weltenstunde eintritt, in der das Christentum durch ihn auf-

genommen werden konnte. Auf dieser neuen Lebensstufe wendet er sich, nachdem er im achten Jahrhundert schon eine höchst vergeistigte bildlose Spätkunst erreicht hatte, der bildhaften Wiedergabe der äußeren Erscheinungswelt zu. Hier aber war alles für ihn neu zu lernen, dazu gaben die spätantiken und altchristlichen Darstellungen ihm wesentliche Anregungen; denn in den antiken Werken war ja schon einmal die äußere Erscheinungswelt vollendet im Bild gemeistert worden. Und da der Engel zu denjenigen Themen gehörte, die aus kultischen Gründen schon ganz früh dargestellt werden wollten, wurde seine altchristliche Fassung zum Vorbild für seine frühe abendländische. In den ersten Engelsdarstellungen der karolingischen Zeit manifestiert sich uns somit das Erwachen von Menschen aus langer und tiefer Verwobenheit mit den Naturseelenkräften in „diese" Welt der Erscheinungen. Daher kommt es, daß, wie sehr auch im allgemeinen jene frühen Engelsdarstellungen in Haltung, Gewandung und Gebärdensprache spätrömisch anmuten, diese antikisierenden Formen doch nicht ganz die eigene frühe Einfachheit und Geladenheit überdecken. Es kommen karolingische Engel vor, in denen schon das anfängliche Leben jener Frühzeit einer neuen Menschheitsstufe nach seiner Selbstdarstellung sucht. Auf der bekannten karolingischen Elfenbeintafel des Museo Nazionale in Florenz, die den Engel und die Frauen am Grabe zeigt, hat der Auferstehungsengel das antik-Menschliche schon abgestreift. Er überragt die Frauen bedeutend. Sein übergroßes Gesicht wirkt durch den Nimbus noch größer. Mit seinen Flügeln nimmt er die halbe Breite der Tafel ein und seine Handgebärde zielt überwältigend eindringlich auf die drei angstvollen Frauen, die wie Flehende in der restlichen Hälfte der Tafel zusammengedrängt sind. In den gegeneinandergestreckten Händen und in den übergroßen Blicken der Frauen spricht sich schon eine innerseelische Beziehung aus, die der frühzeitlichen Seelenlage des karolingischen Menschen gemäß ist. In den Blättern der Adahandschriften, des Aachener-, Wiener- und des Eboevangliars, des Utrechtpsalters wird diese Eindringlichkeit in der Körper- und Blickbewegung oft bis zum Ekstatischen gesteigert.

Als unverbrauchter Mensch im Anfang eines neuen Ablaufes hatte der karolingische Künstler ja einen viel lebendigeren Bezug zu den Körpern, Gesichtern, Pflanzen als jene ganz ins Formalistische abgeglittenen Spätmenschen der römischen Antike, deren Kunstformen er dennoch mit seltsa-

mem Eifer studierte. Dieser ungewöhnliche Zustand konnte nur solange dauern, wie die Künstler die Erscheinungswelt durch die Formulierungen der Antike hindurch ansahen. Sobald sie aber anfingen, die Dinge mit ihren eigenen Augen zu sehen und mit ihrem eigenen Sinn zu erfüllen, mußte die karolingische Kunst zergehen und mußte etwas ganz Neues werden.

Das geschah, als die Mission Karls des Großen erfüllt war, die darin bestanden hatte, die jungen, noch geschichtslosen Völker Mitteleuropas erstmals zu vereinigen, um sie geschichtsfähig — und damit auch zu eigener Kunstentwicklung fähig — zu machen.

Als im zehnten Jahrhundert sich aus der imperialen Völker- und Ländermasse Karls des Großen das deutsche Reich endgültig herauskristallisierte, da schlug auch die Geburtsstunde der deutschen Kunst und damit des deutschen Engelsbildes. Von nun an trägt das deutsche Blut, gesegnet von dem überwaltenden Geist eines neuen Jahrtausends, seine eigene Kunst, die ihren natürlichen Entwicklungsgang durch die Geschlechterfolgen von seelischer Erfülltheit zur Vergeistigung, von urgebirgshafter Dichte zu raumweitem Gedankenflug, von blockhafter Einfachheit zu schwebender Grazilität durchmacht.

Im Anfang, im zehnten, elften und zwölften Jahrhundert, lebt der deutsche Mensch in einer wunderbaren, tief vom metaphysischen Sein her durchstrahlten seelischen Erfülltheit. Er erfährt den Engel, den Boten aus der metaphysischen Wirklichkeit, ganz unmittelbar in seiner erhabenen „Schrecklichkeit". Wir schauen in eine Zeit hinein, in der Kaiser und Papst Engelsvisionen von einem Ernst und einer Bedeutung haben, denen neuere Erscheinungen dieser Art nicht vergleichbar sind. Das innere Erlebnis des Gottesboten schuf sich denn auch bildhaften Ausdruck von einer unerhörten Wucht und Weihe. In archaischer Monumentalität, wie sie jeder Frühstufe jedweden Volkes eigentümlich ist, stellt der ottonische Buchmaler den Engel dar. In übermenschlicher Größe neigt sich im Perikopenbuch Kaiser Heinrichs II. aus Bamberg (1002—1014) der Verkündigungsengel gegen den demütig-erstaunten Hirten. Mit flammenhaften Flügeln und abflatternden Gewandzipfeln, die wie Protuberanzen vom Körper ausstrahlen, steht der Riesenengel auf dem wie ein Urgebirge geformten Sockel. Die ganze Gestalt

ist vom Haupt bis in die Gewandteile hinein von spathaft splittriger Struktur. Sie ist gleichsam aus dem Zusammenschuß kristallinischer Einzelteile hervorgegangen. Dazu leuchtet alles in Edelsteinfarben: über dem unwirklich gläsern-braungrünen Berg steht der rötlichgelb bekleidete Engel mit graublauen Schwingen vor goldenem Grund. Trotzdem aber ist seine Gestalt nicht starr, sondern eine über Menschenmaß reichende Fülle von Innerlichkeit strahlt durch ihn nach außen. Die Verkündigungsgebärde begleitet den archaischen „starken" Blick wie ein Stoß nach unten.

Die Menschen, die so den Engel sahen und darstellten, waren der Quelle des einfachen, unzersplitterten und tief erfüllten Lebens noch unmittelbar nahe. Wie ein starker Quell im ersten Durchstoß Erdreich und Steine mit sich fortreißt, so wurden ihre persönlichen Äußerungen von dem durchbrechenden überpersönlichen Lebensquell gleichsam mitgerissen. Daher blicken, sprechen, handeln auch die Gestalten ihrer Kunst so stoßend und eindringlich. Stärker als bei allen Abendländern jener Zeit zeigt sich dieses Phänomen bei den Deutschen. Die alle Form sprengen wollende, über alle Form hinausdrängende deutsche Sehnsucht nach der Gestaltung der Wesenheiten verlieh auch schon diesen frühen Blicken und Gebärden ihre „Wildheit", ihre jenseitige Schönheit und Weihe.

Die imperiale Würde und der richterliche Ernst des ottonischen Engels haben zwei Vorgänge von Weltbedeutung, einen politischen und einen geistesgeschichtlichen, zur Voraussetzung. Mit Otto I. wurden die Ottonen 962 die Träger einer neuen deutschen Führungsidee. Die Römer mußten Otto, als er die Kaiserkrone empfing, geloben, künftig keinen Papst mehr ohne Einwilligung des Kaisers zu wählen. Seitdem schloß das kaiserliche Prinzip das religiöse Prinzip für einige Zeit innig in sich ein. Der Kaiser war eine kultische Person im hohen Sinne geworden, er schlug seinen Mantel auch um die Kirche. Der Typ jener Zeit ist der Mönch und Krieger in eins (Bernward von Hildesheim, Udalrich von Augsburg, Brun von Köln). Diese neue Führungsidee erstand in einer Menschheit, die mit dem Jahr Tausend das prophezeite Weltende und damit das Jüngste Gericht erwartete. Ein apokalyptisches Weltgefühl von tiefem Ernst entsprang hieraus. Solchen Menschen, denen aus der Offenbarung Johannis die Funktionen der Engel am Jüngsten Tage bekannt waren, bedeutete der Himmelsbote als eine erwartete Wirklichkeit ungeheuer viel. In der Bamberger Apokalypse von 1001 fand dies

seine machtvolle künstlerische Manifestation. Zwei Riesenengel stehen unter dem kaiserlich thronenden Salvator und entrollen zum Schall von Posaunen ihre großen Spruchbänder mit dem aufrüttelnden „venite benedicti“ und „discedite maledicti“. In absoluter Unberührbarkeit, ohne jede menschliche Äußerung von Liebe oder Haß, einfach als monumentaler Ausdruck für das unumstößliche Gesetz des Gerichtes stehen die Engel in der Höhe den Scharen der Seligen und Verdammten gegenüber. Das religiöse Thema des Engels ist hier apokalyptisch gesteigert und in ein kaiserliches Zeremoniell der Gesamtkomposition eingegliedert. Die wie aus Feldspat geschnittenen Körper- und Gesichtsformen, die archaische Monumentalität der Figurenanordnung bringen den Inhalt mit gewaltiger, positiver Einseitigkeit zum Sprechen. Die mehr als hundert aufgerissenen Augen reden echt deutsch eine alles Formale übertönende Sprache, die von den eindringlichen Gebärden übergroßer, primitiv einfacher Hände begleitet ist.

Dem ottonischen Engel „fehlt“ noch vieles, was die Engel späterer Entwicklungsstufen der deutschen Kunst haben: die „natürliche“ Gestalt, der menschliche Ausdruck, der Umraum und die „natürliche“ Einbeziehung des Körpers in ihn. An Stelle dieses Späteren besitzt er aber Werte, die dem Engelsbilde im Zuge des Abgleitens der Entwicklung ins Differenzierte gradweise verloren gehen: die überpersönliche Aussagekraft der Gestalt und dazu eine raumlose Bildsphäre, die ihren Sinn als Konduktor für die Ströme der mächtig über sich hinaus weisenden Gebärden erfüllt. Die Hauptfunktionen der Engel: Boten Gottes an die Menschen zu sein, Kämpfer Gottes zu sein und unaufhörlich Gott zu lobpreisen, finden im ottonischen Bildwerk ihre einfachste Aussage. Das riesige Auge spricht das um Gehör heischende Blicken in seiner ganzen Bedeutungsfülle aus; die übergroße Hand ist die monumental einfache Bildformel für das Geben, das Überreichen der Botschaft.

Die glutvolle Dringlichkeit des deutschen Engelsbildes in der ottonischen und salischen Ära mäßigt sich in der zweiten Hälfte des elften und im zwölften Jahrhundert. Der Engel erscheint nun in kultisch repräsentativer Stille und Großheit, ist mehr himmlischer Priester als Bote. Die innere Monumentalität, die den ottonischen Buchengel trotz seines äußerlich kleinen Formates riesig erscheinen läßt, wendet sich nun nach außen, in die Form hinein.

Die spathafte, kubisch einzelteilige Struktur ottonischer Gestalten geht bei dieser Überführung der inneren Monumentalität in die Großform verloren. An ihre Stelle tritt eine einheitliche Struktur, eine noch unorganische, unzerlegbar starre Gesamtform. Zu den herrlichsten Engelsplastiken dieser Epoche gehören die steinernen Reliefengel von der Himmelsleiter der Pfarrkirche zu Erwitte in Westfalen vom Jahre 1167. Die streng frontal auf den Leitersprossen übereinander stehenden Figuren sind in ihren Bewegungen noch ganz archaisch gebunden. Unter den Faltenstäben wölben sich wohl die Formen der Beine bestimmt, aber doch im ungelösten Zusammenhang mit dem Gewand verharrend. Auf den Köpfen liegt das Haar fest wie Helme an. Die hohen Flügel schließen sich kultisch streng zusammen. Gemeinsam mit den ottonischen Engeln ist ihnen die völlig unliebliche Art, das große, unirdische Blicken. Aber die überschießende Aktivität ist einer weltverneinenden, ganz kirchlich-kultischen Haltung gewichen. Ob gemeißelt oder gemalt, immer hat der romanische Engel diese liturgische Unbewegtheit, zu deren Darstellung die unorganische Blockhaftigkeit die innerlich verwandte, gegebene Form ist. Dahinter steht ein Weltgefühl, das das dynamische imperiale der ottonischen und salischen Zeit ablöste und dessen Träger die asketischen Mönche waren. Die bekannte, von Cluny ausgehende und Europa erobernde mönchische Idee der Weltverneinung war es, die ein Leben voll entsündigender Askese und Teilnahme am ewigen Kult der Engel forderte. Man weiß, wie diese Bewegung der Mönche die Todfeindin des deutschen, weltbejahenden Kaisertums war, wie sie die frühmittelalterliche Einigkeit von Mönch und Krieger, die Verbindung von kirchlichem und kaiserlichem Kultus auseinanderriß und wie sie diese Mächte in dauernden Widerstreit stürzte. Durch sie wurde dem deutschen Volk für über achthundert Jahre die einigende Führungsidee genommen. Gewaltige Dome hinterließen diese Mönche als Denkmale ihres Wirkens und unter ihrem Einfluß entstehen jene großen Freskenzyklen, die streng nach übergeordneten theologischen Themen gemalt wurden und in deren Systeme die Engel — man denke an die Fresken in Prüfening um 1120 oder Regensburg um 1155 — nur als spruchbandhaltende oder sonst mit Handreichungen dienende Gestalten in kultischer Strenge erscheinen.

Indessen blieb der Widerstand der weltbejahenden Mächte nicht aus, an deren Spitze das deutsche Kaisertum stand. Schon im zwölften Jahrhundert selbst dringt eine ritterliche Gesinnung durch, aus der in der Blüte der Stauferzeit der Minnesang erwächst und damit auch ein aus ritterlicher Tugendübung geschauter Engelstypus: der kämpfende Engel. Der mehr äußerliche Grund für seine Verbreitung war durch die Kreuzzüge der Kaiser und die erfolgreichen Kolonisationskämpfe der Reichsfürsten und des Deutschritterordens im Ostraum gegeben. Der wesentliche innere Grund aber lag tiefer: das Lieblingsmotiv der Asketen, der Kampf zwischen Tugenden und Lastern in der menschlichen Seele, wurde in eine mit dem weltbejahenden Blick des Ritters gesehene metaphysische Kampfessphäre erhoben. Ein deutsches Menschentum, das den Kampf der zwei stärksten europäischen Prinzipien, des kaiserlichen mit dem päpstlichen, um das Primat der Macht durchlebte, hatte auch einen geweiteten Blick für die Vorgänge in der geistigen Wirklichkeit, erlebte auch dort den Kampf der wesentlichen Prinzipien und faßte ihn im Michaelssymbol als in einem ritterlich-kämpferischen Bild.

In den Augen unserer Ahnen aus dem zwölften Jahrhundert, die im Ritter ohne Furcht und Tadel das vollkommene Ideal des Kämpfers zu sehen gewohnt waren, konnte die Michaelsgestalt auch nicht anders als in ritterlichen Züchten, mit ritterlichem Zuschlag der Waffe erscheinen. Gegenüber dem „mächtigen Gottesengel" des Heliandzeitalters ist der Engelsfürst des zwölften Jahrhunderts diesseitiger, irdischer. Wie ein Ritter gewappnet und geschildet kämpft er um 1140 im berühmten Salzburger Antiphonar zwischen zwei anderen Engeln seinen Lanzenkampf gegen die Schlange; und ebenso im Panzerhemd erscheint er im Salzburger Perikopenbuch von S. Erentrud zwischen Feuerflammen kämpfend. Bezeichnend für die gesamteuropäische Situation des zwölften Jahrhunderts ist es, daß sich nun auch in dem ritterlichen Frankreich (die Troubadours) diese Form des Michael im Streit gegen den Satan verbreitet: um 1130 schenkte ein namenloser Meister am Portal von St. Gilles seinem Volke sein wunderbarstes Michaelsrelief.

In der mittäglichen Zeit des Staufertums, um zwölfhundert, beginnt die Substanz der deutschen Kunst — nicht unabhängig von dem künstlerischen Lebensvorgang im übrigen Europa — sich von Grund auf zu wandeln.

An Stelle der gebundenen archaischen Form tritt nun eine wie von organischen Säften durchströmte, sprießende und biegsam werdende Form, aus der das Steigen und Quellen eines gleichsam pflanzenhaften Lebens spricht.

Jetzt redet nicht mehr wie in der Archaik eine unmittelbar aus Gestirnsphären selbst dringende Lebendigkeit aus den Gestalten, sondern durch den organisch gegliederten Körper und sein zum Ausdrucksträger gewordenes Gewand hindurch dringt die Stimme aus dem metaphysischen Bereich nur noch gedämpft. Im Grunde beginnt hier schon der Weg zur Ichwerdung des Menschen. Nur bahnt sich dieser weltgeschichtliche Vorgang, der später mit Allgewalt durchbrechen wird, hier erst in großen Tiefen an. Noch überwiegt in der Gotik die Bindung an die ideale Landschaft. Mit dem Aufbruch der neuen Substanz beginnt auch der Engel in der Kunst diesseitiger zu werden. War er in der ottonischen Zeit ein überirdisches Wesen, ein unmittelbarer Bote aus der metaphysischen Seinsordnung, trat er dann in der romanischen Epoche dem Menschen mehr als Priester und frommer Ritter, schon irdischer waltend, entgegen, so kommt er nun in der Gotik ganz auf die Erde, wird zum minniglichen Begleiter der Heiligen, zumal der Himmelskönigin.

Schon um 1200, in dem Fresko des Bonner Münsterchors, sitzt der Auferstehungsengel nicht mehr wie im Perikopenbuch Kaiser Heinrichs übermenschlich in Gestalt und Ausdruck; sondern in Menschengröße, mild von Angesicht, weist er das leere Grab den Frauen, die in höfischer Sittsamkeit vor ihm stehen. Er ist schon ein Bruder des freiplastischen Reimser Verkündigungsengels um 1220, der in seiner züchtigen, begrenzten Wendigkeit, seiner Sanftheit des Ausdrucks die plastische Verkörperung des neuen Geistes ist, der auch aus den „Miracles de la Sainte Vierge" spricht.

Wie der gleiche Wandel auch im östlichen Deutschland sich vollzieht, zeigen Engel wie die beiden Cherubim im Halberstätter Dom (zwischen 1212—1215), die hoch im Chor auf dem Balken des Triumphkreuzes neben Maria und Johannes stehen. Sie sind von der Größe der Menschen neben ihnen, sind leicht gegen das Kreuz gewendet, ihre Hände kommen mit der Schmerzensmanngebärde der offen gezeigten Handflächen unter dem gekreuzten Flügelpaar hervor, und ganz leise ist dazu in den großen Gesichtern ein Ausdruck von Schmerz eingefangen. In dieser legendenhaften Engelswelt gibt es in Deutschland zwischen 1220—1250 eine Epoche, in der der Engel eine hochgeborene, unbezwingliche Größe annimmt.

Im Westen des Reiches sprechen am stärksten die Engel vom Engelspfeiler im südlichen Querhaus des Straßburger Münsters (um 1220), an dem das Jüngste Gericht freiplastisch dargestellt ist. Zuunterst stehen die vier Evangelisten in dramatischen Verkündigungsgebärden. Im Geschoß über ihnen blasen vier Engel in die Gerichtsposaunen, und im dritten Pfeilergeschoß halten andere Engel die Marterwerkzeuge zu seiten des thronenden Weltenrichters. Wohl sind diese Engel auch pflanzenhaft im Wuchs und in ihrer besonderen Schlankheit französischer Gotik nahe. Aber sie stehen doch ganz anders da als die in die Architektur eingebundenen Säulenstatuen französischer Kathedralgotik. Sie entwinden sich dem Pfeilerkern wie organische Sprößlinge und entwachsen dem Stein und dem architektonischen Gesetz zu freiem Leben. Durch die Formen ihrer edelstrengen Gesichter und ihrer weitausschauenden Augen hindurch spricht die hohe Tugendkraft, wie sie der Ritter des dreizehnten Jahrhunderts anstrebte, wie sie vom Nibelungenlied bis zu Hölderlin und weiter bis in unsere Tage besungen wurde. Neben diese Engel des deutschen Westens stellen wir im Bamberger Michael das vornehmste Engelsbild der dramatisch erregten deutschen Ostkunst. In den Gliedern dieses Reliefengels beim Georgenchor des Bamberger Domes von 1230 dringt pralles, saftiges Leben an. Aber dieses Leben wird drastischer als in Straßburg übertönt von der inneren Geladenheit des grätschig auf den Drachen stehenden Schwertschwingers. (Wir sind bei ihm in der Zeit des sieghaften Vordringens des Deutschritterordens im Osten: 1200 gründet er Riga, 1231 erobert er Thorn, 1232 Heilsberg, 1237 Marienwerder.) Diese typisch deutsche Geladenheit spricht aus den wuchtigen Bewegungen des schweren derben Körpers und seines Gewandes. Statt gotisch aufgesplitterter Faltenbahnen sind um die Beine des Streiters Stoffwirbel und -schlingen gemeißelt, die wie die Kurven eines wilden Ornamentes auseinanderfahren und wieder zueinanderstreben und zu einem Sinnbild des Engelskampfes über den Wolken werden.

In der Wende vom dreizehnten zum vierzehnten Jahrhundert setzt ein Wandel in der deutschen mittelalterlichen Engelsauffassung ein, in dem sich ein Vorgang tief im Innern des menschlichen Verhältnisses zur metaphysischen Realität offenbart. Das Bild vom Engel beginnt sich zu verlieblichen, die Vorstellung von seinen geistigen Funktionen als Gottesbote, Kämpfer und himmlischer Priester verliert allmählich ihre mittelalter-

liche Größe. Die von der adligen zur bürgerlichen Gesinnung sich hinwendenden Menschen glauben ihre Kirchen von unsichtbaren Kinderengeln erfüllt und können sich den himmlischen Lobpreis der Engelordnungen nicht mehr ohne irdische Instrumentalmusik denken. Dies letztere zeigt den Wandel am offensten. Nach mittelalterlicher Vorstellung, die auf dem Bericht der Bibel gründete, singen die Engel „mit einer Stimme" unaufhörlich Gottes Lob. So erscheinen sie in den alten Tympana. Diese Vorstellung beruht auf dem Glauben, daß der Lobpreis der Engel mit dem des ganzen Kosmos zusammenklingt, ihr Singen mit dem Tönen von Sonne, Mond und Sternen. Und so beginnen denn auch die mittelalterlichen Musiktraktate ihre Ausführungen mit dem steten Hinweis auf die Harmonie der Sphären. Wenn nun gegen 1300 in den Gewölben der rheinischen Kirche zu Ramersdorf Engel erscheinen, die Psalter, Tuba und Geige spielen, und wenn um 1320 im Chor des Kölner Domes über dem Apostelreigen an den Pfeilern musizierende Engel auftreten, die mit ihren Instrumenten die von Pfeiler zu Pfeiler in feinen, biegsamen Wendungen geführte Unterhaltung der Heiligen begleiten, dann bedeutet das eine Abkehr von der mittelalterlichen Engelsauffassung.

Genährt wird dieser Umbruch von einem abermaligen Substanzwandel in der deutschen Kunst. Es erwacht nun im Menschen ein ihm seit der Antike unbekannt gewesenes Empfinden seiner selbst. Die Bindung an die ideale Landschaft fällt immer mehr weg, dafür beginnt ein aus den eigenen Sinnen und Gedanken des Menschen erwachendes Leben aus Gesichtern und Gebärden, aus Haltung und Bewegungen zu reden. Äußerlich zeigt sich dies darin, daß die Gestalten anfangen, eine blutvollere Körperlichkeit anzunehmen, sich eigenen Spielraum zu schaffen, daß der persönliche Blick, die Beziehung schaffende Gebärde, künstlerische Bedeutung gewinnen. In mystischer Versunkenheit lauscht der Mensch nun auf die Stimme seiner eigenen Seele, die das ganze Mittelalter hindurch unter allmächtig herrschenden überpersönlichen Gesetzen im Unbewußten geblieben war. Das bedeutet aber, daß der Mensch damals eine neue Bewußtwerdung seines Ichs erlebte; er begann eine Welt in seiner eigenen Brust zu entdecken. Es ist die Verwandlung des Mittelalters in die Neuzeit, die sich darin ausspricht.

Der Einbruch des neuen Lebens in die Kunst vollzieht sich um die Mitte des vierzehnten Jahrhunderts. Während gegen 1350 noch Engel wie der Gabriel in der Hohenfurter Verkündigung in ihrer blumenhaften Zart-

heit, ihrem isolierten Stehen im Goldgrund noch von gotischem Geblüt sind, befinden sich die neuen Engel der zweiten Jahrhunderthälfte — man denke an Darstellungen des Wittingauer Meisters oder an die Verkündigung des Prager Mariale Arnesti — schon in einer sinnlicheren Sphäre.

Nun zielt ein Blick zwischen Lidern und Augenfalten hervor, der nicht mehr in eine ideale Ferne, sondern beziehungsvoll auf das Gegenüber sieht. Die Körper greifen in den Raum aus, der damit ersteht. Es bilden sich Korrespondenzen vom Engel zum Menschen in diesem Raum. Der Goldgrund, Ausdruck des raumlosen Seins, verliert sich, und die Landschaft mit ihrem besonders in der deutschen Kunst früh erschauten Reichtum an atmosphärischen Raumwerten und Lichterscheinungen tut sich auf.

Auch das Paradies gewinnt nun in der Vorstellung der Menschen diesseitige Züge. Es wird als lieblicher Garten dargestellt, in dem die Heiligen sich zwischen Engeln, Vögeln und Blumen besprechen, in dem sie musizieren und tanzen. Die frühe Stufe des neuen Lebens versetzt die Menschen gleichsam in einen Zustand inneren Kindseins, der um und nach 1400 ganz Europa beherrscht. Die unschuldreinen, vogelbunten Engelkinder Stefan Lochners in Deutschland und Beato Angelicos in Italien sind der sinnfälligste Ausdruck hierfür. In dieser Epoche des sogenannten „weichen" Stils herrschen die kindlich zarten Gesichter und Hände vor, die Gebärden von spielender Anmut, von innerer und äußerer Weichheit. Der sanfte Linienfluß der Gewänder — man vergegenwärtige sich den wunderbaren Verkündigungsengel mit dem liedersüßen Mund vom Tumbarelief des Saarwerdengrabmals im Kölner Dom vom Jahre 1414 —, ist ebenso wie die pfauenbunte, ungetrübte Farbigkeit der Bilder eine einmalige und lediglich aus der lyrisch-religiösen Innerlichkeit jener Zeit heraus tiefer zu verstehende Erscheinung. Nun fühlte sich der Mensch dem Engel als einem in Musiksphären lebenden Wesen von kindhafter Zartheit gegenüber. Daher erfüllte er seine Kirchen mit ganzen Orchestern gemalter Musikantenengel, von denen eines der größten uns in dem Chorgewölbe der Karmeliterkirche zu Frankfurt am Main erhalten ist. Achtzehn reich gelockte, pfauengeflügelte Engel spielen hier, hoch über dem Altar ihren Reigen ziehend, die Instrumente ihrer Zeit: Portativ, Psalterium, Posaune, Fiedel, Cister und Horn, Knickhalslaute, Harfe und Trumscheit, Hackbrett, Blaterpfeife und Schlagtrommel. Wie verschieden ist hier die Schau vom lobpreisenden Engel gegenüber dem Mittelalter, nach dessen Vor-

stellung die Engel im Einklang mit den Sphären die himmlische Liturgie nur mit immerwährendem Gesang ausüben. In dem Maße, wie die Menschen ihre irdische Welt sich für ihre reinmenschlichen Empfindungen und Gedanken Schritt um Schritt eroberten, zogen sie die Engel ihres Glaubens aus der übermenschlichen in die menschliche Welt herab, vermeinten sie, die Begegnung mit dem Himmelsboten immer mehr in ihrer eigenen Nähe erfahren zu können.

Sehen wir von hier aus auf die Stufenleiter der Verwandlungen des Engelsbildes zurück: Im Anfang stand der riesige „Weisbote" mit dem sausenden Flügelschlag. Ihm folgte der kultisch strenge, in priesterliche Regionen herabsteigende Engel der Romanik. In eine organischere Welt trat der gotische Engel ein, dessen minnigliches Wesen aber immer noch etwas vom wahren Ausdruck seiner überpersönlichen Herkunft aufwies. Nun aber, seit dem vierzehnten Jahrhundert, begann der Einstrom menschlicher Züge in das Engelsbild. Im großen Zusammenhang gesehen ist dies eine der Begleiterscheinungen der geistigen Wende, die an die Stelle der metaphysischen Wirklichkeit nun die diesseitige Wirklichkeit als das Reale setzte. Von nun an stellt der Mensch den Engel ganz bürgerlich in seiner eigenen privaten Behausung dar, die mit all ihrem Alltagsrealismus geschildert wird. Aus seinem paradiesgläubigen Kindesalter ist das junge organische Leben gleichsam in das Knabenalter eingetreten, wo dem Menschen die Wirklichkeiten dieses Lebens zum überwältigenden Erlebnis werden, wo zugleich aber auch das Bewußtsein von sich selbst in ihm erwacht. Jakob Burckhardt hat diesen Vorgang für die Kultur der Renaissance die Entdeckung der Welt und des Menschen genannt. Man weiß, daß nun allenthalben in Europa das Porträt, der private Innenraum, die Landschaft sich verbreitet, daß dies alles mit der Befreiung des Individuums in tiefem, ursächlichem Zusammenhang steht, und daß eine Entkirchlichung des religiösen Bildes die Folge von allem ist. Die Verkündigung etwa vollzog sich nun nicht mehr wie bis dahin in einem idealen Bezirk, sondern im Wohngemach der Maria. So stellten es schon um 1430 Jan van Eyck im Genter Altar, der Meister von Flémalle im Mérodealtar dar. Dazu hat der Engel die kniende Haltung eines Dienenden angenommen. Ein äußerster Gegensatz zum frühen archaischen, überirdisch erhabenen Gottesboten scheint damit schon erreicht.

Die knabenhafte Drastik, Frische und Härte der Engelsdarstellungen des mittleren fünfzehnten Jahrhunderts weicht im letzten Drittel des Jahrhunderts einer gleichsam jünglingshaften Idealität, Unruhe und Kraft. Die Engel werden nun wieder kirchlicher und treten in ungeheurer Fülle in und an den Gotteshäusern auf. Pralle, ja oft derbe Kraft des Körpers mischt sich in ihnen mit einer sanften Großheit des Gesichtes. Dazu drängen sie mit der ganzen Fülle ihrer rauschenden Formen aus ihren Rahmen und Gehäusen heraus in den Raum. So will der prachtvolle Michael vom Relief der Erfurter Severikirche von 1467 aus seinem Rahmenfeld wie aus einem Portal heraustreten, so scheint der schwertschwingende Erzengel Pachers im Wolfgangaltar 1479 bis 1481 sein spätgotisches Gehäuse sprengen zu wollen. Italienische Engel wie die vollgelockten, in den Raum aufrauschenden Sänger und Musikanten eines Melozzo da Forli sind die südlichen Entsprechungen zu diesen deutschen Engeln. Während aber die italienischen Engel in der Zeit Melozzos, Bellinis eine wunderbare Süßigkeit und stille, redende Größe annehmen, die das Wunder des klassischen Menschseins einleiten, haben die deutschen Engel eine Dramatik der Bewegungen und einen heiligen Ernst des Ausdrucks, die die deutschen Seelen- und Geisteskämpfe des Reformationszeitalters ankündigen.

Ihren Höhepunkt hat diese Entwicklung in den Jahrzehnten um 1500, in der Dürerzeit, der in Italien die klassise Kunst entspricht. Nun erreicht das organische Leben seine höchste Stufe: die reif menschliche. Damit gewinnt die Idee vom Menschen für kurze Zeit eine so würdige Darstellung in der Kunst, wie sie seit den Tagen der griechischen Klassik nicht mehr dagewesen war. Der Engel tritt nun gleichsam neben den Menschen als neben seinen Bruder. Nicht nur äußerlich erscheint er so an der Seite des Menschen, als sein flügelloser Begleiter, wie Lionardo, Perugino, Caroto ihn malten, sondern er nimmt auch an der Erlebniswelt des Menschen teil, wie Dürer, Stoß, Riemenschneider ihn uns zeigen. Damit wird dem deutschen Engel auch das schwere Wissen des nun völlig „frei“ gewordenen Individuums um die Notwendig-

keit der eigenen inneren Entscheidung aufgeprägt. Indem der Dürermensch, durch Widerspruch und Not hindurch, seine Entscheidung gegen Tod und Teufel für Gott und sein Reich traf, kam er dem Urbild so nahe, daß er selbst eine engelhafte Würde gewann. Man fragt sich wie vor Raffaels Disputà so auch vor Dürers Apokalypse: verklären die Engel die Menschen mit ihrer Nähe, oder erhebt das gesteigerte Menschsein auch die Engel zu neuer Größe. Daß dabei die deutschen Engel nicht wie die italienischen von raffaelischer Schönheit sind, sondern Furchen und Falten haben, Angesichter, die Spiegel menschlicher Entscheidungsnöte sind, das zeigt den ganzen Unterschied südlichen und nördlichen Menschentums auch in jener Zeit: während die klassischen Italiener in einer kleinen Zahl von Werken die edle Reife des rein Gott zugewandten Menschen dargestellt haben, zeigen die Deutschen den Weg zu diesem Ziel hin, legen sie in den Gesichtern und Gebärden gleichsam die inneren Vorgänge auf diesem Wege bloß. Woher es kommt, daß oft deutsche Werke neben italienischen von manchen als „häßlich" empfunden werden, weil nicht die fertige „schöne" Form, sondern, aus einem von den germanischen Ahnen ererbten inneren Trieb, das Walten und Wirken der Kräfte in diesen Formen dargestellt werden wollte.

In diesem Unterschied zum Süden hat denn auch um 1500 der um das Wesenhafte grübelnde und fragende Deutsche sein hohes Menschsein durch Seelenkampf sich erringen müssen. Solchem Menschentum eines Pacher, Stoß, Dürer, Luther stand unter den Engeln Michael, der Vorkämpfer der himmlischen Heerscharen, am nächsten. Kein Zeitalter hat diesen Engel so verinnerlicht menschlich aufgefaßt.

Der Deutsche jener Epoche, der, den Mittler zwischen sich und dem Höchsten ablehnend, sich selbst zu seiner seelischen Heimat entschied, er sah im Michael, wie Dürer ihn in seiner Apokalypse in Holz schnitt, eine Tröstung und Zusprache. Voll Zuversicht auf den Sieg bricht der lutherhaft derbe Engel durch das teuflische Getümmel in den Wolken, gefolgt von seinen Mitstreitern. Mit dem Nachdruck des ganzen Körpers stößt er, hoch ausholend, die Lanze in den Hals des Drachen. Das ist nicht der fast kampflos siegende Erzengel des Mittelalters mehr, sondern hier waltet äußerster Einsatz, der mit Entschiedenheit und Kraft zum Siege kommt. Das ist aus menschlicher Erfahrung gewonnener Inhalt des Engelsbildes; aus diesem Grunde heraus wirkt Dürers Michael denn auch so

menschlich wie kein Michael vor- und nachher. Was an ihm noch an Resten spätgotischer Schnörkel, Knitterung und Linearität an Haaren, Gesicht und Gewand lebt, hat nun keine ornamentale Funktion mehr, sondern es dient als Formensprache zum Ausdruck der seelischen Spannung und Erregtheit.

Neben Michael sind die apokalyptischen Engel dem dürerzeitlichen Menschen besonders bedeutungsvoll. Hier spricht Dürers Holzschnitt mit den vier windaufhaltenden Engeln als ein Beispiel für viele. Die derben, aber von innerem Adel geprägten Gesichter dieser Engel reden mit ihrem tiefen Ernst fast mehr von menschlichen Dingen als die Menschen im gleichen Bild es tun. Daß aber der deutsche Mensch auf seine Art auch zu einer hohen Schönheit im südlichen Sinne zu gelangen vermag, das beweisen Engelsplastiken, wie sie Veit Stoß oder Hans Daucher schufen. Bei Stoß, im Englischen Gruß zu Nürnberg, tritt der Himmelsbote im schweren, priesterlichen Ornat in leuchtender Schönheit neben die hohe Frau. Das jugendlich-männliche Gesicht ins Licht emporgewendet, sagt er seine Sendung mit der Feierlichkeit, mit der ein junger Priester seinen ersten Altardienst versieht. Und in Dauchers zartem aber innerlich unerhört monumentalem Engelsrelief des Peisserepitaphs von 1526 ist das Motiv der disputierenden Engel so klassisch gemildert, daß geradezu die lebendige Stille raffaelischer Figuren erreicht ist.

Das wunderbar innige Verhältnis von menschlichem und himmlischem Wesen, die klassische Einheit der zwei Welten in einer Brust, geht seit etwa 1510 wieder verloren. Während der Engel noch Dürer und seinem Geschlecht als himmlischer Bruder in menschlicher Verleiblichung nahe war, sahen ihn andere, wie von seelischen Fieberschauern erregte Generationen wieder gelöst vom Menschen, dafür aber wirkend im ursächlichen Zusammenhang mit der Natur. Diesen Menschen wurde das Auftreten des Engels zum Wunder. Aus phantastischem nächtlichen Lichtzauber taucht jetzt der Engel auf, bei deutschen Malern wie Altdorfer sowohl als auch bei Italienern wie Correggio. Im Zauberlicht phosphoreszierender Ruinen, in nordlichthaften Glorien nahen die Engel den Irdischen. Schon Matthias Grünewald sieht zwischen 1509—1511 in der Verkündigung seines Isenheimer Altars Gabriel glühend in märchenhaften Farben ins Gemach der Maria eintreten. Wie ein Magier in Blick und Gebärde geht er auf die vor ihm Zusammensinkende zu. Hier ist wieder einmal eine Stufe der deutschen Kunst erreicht, in der die urdeutsche Sagekraft sich ganz frei entfaltet. Bis zur Bloßlegung der

Gefühle dringt sie in den Engeln des Hans Witten an der „Schönen Tür" zu Annaberg 1512.

Menschen mit derart aufgerissenen, brennenden Seelen erscheint der Michaelskampf nicht mehr nur als Kampf zwischen Personen — man denke an Benedikt Dreyers Lübecker Michael um 1520 oder an die unerhörten Engelskämpfe des Meisters H. L. vom Niederrotweiler Altar um 1530 —, anstatt des Kämpfers wird jetzt das Kämpfen dargestellt. Dieses Kämpfen aber kommt aus einer ekstatischen Innerlichkeit. In tumultarischen Faltenstrudeln, die wie auseinandergesprengte Spiralfedern sind, bewegen sich die Gestalten; aus einem Gewitter von Fittichen und Stoffwirbeln stoßen die Arme und Waffen der Engel hervor.

Man hat die irrlichternde Innerlichkeit, der solche Engel entstammen, als Manierismus zu charakterisieren versucht. Bis in die Jahrzehnte um 1600 reicht diese Lebensstufe. Engel wie der Michael Jörg Zürns vom Überlinger Münsterhochaltar zwischen 1613—1619 oder der schöne Bronzemichael des Hans Reichle vom Portalgiebel des Augsburger Zeughauses 1607 stehen an ihrem Ende. In Zürns Engel will sich die manieristische Zerfahrenheit der Formen schon in einer neuen, von innen nach außen dringenden Plastizität festigen. Stärker ist dies noch bei Reichles Michael der Fall, wo geradezu schon der monumentale Ausdruck für eine zielvolle Aktivität gefunden ist. Die den ganzen Barock hindurch geltende Auffassung von Michael als einem Heros in idealem antikem Waffenkleid, das die Arme und Beine frei ließ und das Muskelspiel des Körpers prachtvoll zeigte, tritt hier schon ausgeprägt zutage.

Mit Reichles Michael sind wir in die Welt des Barock eingetreten. Ein abermaliger Substanzwandel in der Kunst erzeugte diesen Stil. Es fand, nach einer gewissen Analogie, eine Überführung des organischen Lebens in seine vergeistigte Stufe statt. Das innere Leben der Kunst, ihr zeugerischer Geist, bedarf nun zu seiner Verwirklichung mehr als nur der Körper- und Naturformen; auch die Sphäre um diese her gewinnt in dieser anbrechenden Spätzeit Darstellungswert. Der Raum wird nun als Selbstwert bis zur scheinbaren Unendlichkeit ausgeweitet dargestellt. Licht, Schatten, Atmosphäre gewinnen in ihm in Verbindung mit mächtig anschwellenden Bewegungszügen starkes Eigenleben. Die irdischen Lebensgüter reißt der Mensch jetzt mit beiden Armen mehr denn je an sich; zugleich aber suchen seine edelsten Gefühle

und Gedanken das ideale Leben, das ihm einst so nahe war, noch an sich zu binden. In dieser Spaltung ist die typische Zweiheit des Barock begründet: die überbetonte Materie und der ekstatisch bewegte Geist.

Die drei durch alle menschlichen Lebensstufen gleichbleibenden geistigen Funktionen des Engels: zum Menschen als Gottesbote zu kommen, anzukämpfen gegen die Mächte der Finsternis und teilzunehmen an der himmlischen Liturgie, erhalten aus dieser barocken Spaltung in Geist und Materie ihre besondere Prägung. Der liturgische, also der lobpreisende, mit Gesang und Musik den Raum erfüllende Engel wird in der Hauptsache von dem illusionistischen Zweig der barocken Kunst dargestellt, der den unendlichen Scheinraum mit Hilfe des kühnen Verstandes, der komplizierten mathematischen Berechnung konstruiert. Die Zahl der in den Wand- und Gewölberegionen der Kirchen im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert auftretenden gemalten und modellierten, geschnitzten, gemeißelten Engel ist Legion. Überdies lassen sie sich wie Vogelschwärme auf den Altären, den Kanzeln, Chorgestühlen und Orgeln nieder; die süddeutschen Wallfahrtskirchen zeigen dieses Phänomen am ausgeprägtesten. In einer Kirche wie der Wies sind mehr als zweihundert Engel zu zählen. Diese Vielzahl der Engel darf aber nicht allein der Dekorationsfreude des Barock und Rokoko zugeschrieben werden. Sie hat einen tiefen theologischen Sinn. Wir kennen aus den Bauakten der Epoche die theologische Gelehrsamkeit der Bauherrn und ihrer Künstler, und wir wissen, wie bestimmte Themen den Ausdekorierungen der Gotteshäuser, Fest- und Bibliotheksäle zugrunde gelegt werden mußten. So wird die Kirche mit Engeln geschmückt, weil „das ganze Heiligtum und der Raum um den Altar" immerdar als mit Engelscharen erfüllt gedacht wird. Es ist Lehre der Kirche, daß die Engel während der Messe am Opferaltar gegenwärtig sind, den Priester umringen, und daß ebenso die im Chor psallirenden Mönche von Engeln umgeben sind, in deren ewigen Lobgesang die Mönche in ihren zeitlichen Ordnungen einstimmen. Um jene geistige Gegenwart bildhaft vorzustellen, werden die Altäre und Chorgestühle mit Engelsbildern und Engelsplastiken geschmückt. Die gemalten Engel in den Gewölbefresken sollen dazu die sinnfällige Verbindung des Gotteshauses mit dem Himmel schaffen, denn, wie der Barock es besonders gerne in seinen Kirchen anschrieb: „Hic est domus dei et porta coeli!" Im von Licht und Wolken erfüllten Scheinraum des Gewölbehimmels umkreisen die Engel die

Heiligen, fliegen sie scheinbar in den realen Raum der Kirche herab oder aus ihm hinaus in das himmlische Reich.

Zu einem der beliebtesten Themen des barocken Illusionismus, zugleich aber auch zu einem Symbol barocker Sehnsucht und stürmischen barocken Begehrens nach der entschwindenden Lichtwelt, wurde das Bild des Michaelskampfes. Der Barock, als ein Stil des Raumes und der Bewegung darin, sah den Streit des Engelsfürsten gegen den Satan sich unter Blitz und Donner und in Strömen hereinstürzenden Lichtes hoch in den Wolken vollziehen. Dabei wurde mit Vorliebe die illusionistische Möglichkeit ausgenutzt, den Engel wie aus unendlicher Höhe hervorstürmen und den Satan unter ihm weg scheinbar in den realen Raum des Beschauers herabstürzen zu lassen. Hierzu gestaltete die barocke Freude am Körper den Engel am liebsten als athletischen Heros, dessen entblößte Arme und Beine das Spiel der Muskeln und die Oberflächenreize der Haut darboten. Wie solcherart der Engel in üppiger Leiblichkeit dargestellt und doch als Streiter Gottes gemeint ist, das macht den tragischen barocken Zwiespalt zwischen Materie und Geist sehr deutlich. Die Menschen des Barock, die sich zu ihrer Andacht nackte herkulische und weiblich anmutige Engel im Kampf gegen die Teufel vor Augen stellten, waren selbst hin und hergerissen zwischen Himmelssehnsucht und Sinnlichkeiten. Gegenüber den Engelsdarstellungen, die sich ganz oder zum Teil im illusionistischen Bereich des Wunderbaren halten, tritt der Engel im Barock als Bote, Tröster und Führer so völlig in die Menschenwelt wie niemals vordem. Mitleid, Erbarmen, Schmerz, Zärtlichkeit werden jetzt von den Künstlern in die Engelsbilder hineingesprochen. Die Engelsplastiken Meinrad Guggenbichlers in Tirol aus der Wende zum achtzehnten Jahrhundert gehören zu den eindringlichsten deutschen Leistungen dieser Art. Seine Tabernakelengel in Rattenberg 1701—1714 haben eine Dringlichkeit der hingebenden Gebärde, eine Glut der Gesichtssprache, die geradezu eine offene Preisgabe der inbrünstigsten Gefühle ist.

So auch sind die barocken Mensch-Engelsgruppen eines Rembrandt oder Bernini im siebzehnten, eines Raphael Donner oder Francisco Zarcillo im achtzehnten Jahrhundert ganz aus der menschlichen Gefühlswelt heraus geschaffen. Der Mensch dominiert in ihnen vor dem Engel. Etwa in der Ölberggruppe kann nun der Engel in Menschengröße ohne Glorie und ganz irdisch zärtlich neben den knienden Heiland treten und ihn mit seinen

Armen umschlingen. Hier ist der Engel nur noch ein Bild für einen Herkömmling aus einer weit entrückten, unfaßbar gewordenen Lichtwelt, ohne daß seine einstige Gesetzlichkeit noch darin lebte. Es ist gleichsam das zurückgelassene Bild vom Engel, das wir im Barock sehen, welches die Menschen jener Zeit ganz nahe an sich herangezogen; so nahe, daß schließlich der Engel an Stelle der Maria den Leichnam Jesu auf dem Schoß hält und so zur rein menschlichen Verkörperung der zärtlichen Trauer wird. Wir führen Franz Xaver Hausers kleine Engelspietà in Berlin aus dem ausgehenden Rokoko als ein Beispiel für viele an. Ja, selbst menschliche Heilige können nun so vom Engel liebevoll gebettet werden, wie es der Rokokoengel des Ignaz Platzer am Prager Domchor mit dem heiligen Johannes von Nepomuk tut.

Wie das Engelsbild, das so ganz vermenschlicht auftritt, seines einstigen überpersönlichen Gehaltes im Barock entledigt ist, das zeigt daneben die Art, in der es zum bloßen Gebrauchsgegenstand gemacht wird, zum Beispiel in der Form des Taufengels. An der Schwelle des Hochbarock, im ausgehenden sechzehnten Jahrhundert, steht der Engel als Ständer für die Taufschale bewegungslos aufrecht — so stellt ihn noch Hubert Gerhard in St. Michael in München in Bronze dar. Im siebzehnten Jahrhundert breitete sich diese Form des Taufengels immer allgemeiner aus. Einen europäischen Höhepunkt seiner Geschichte stellt Carlo Fontanas schöner Entwurf eines von stehenden Engeln gehaltenen Taufbeckens für St. Peter in Rom dar. Im Norden bevorzugt vor allem Mitteldeutschland das Motiv. Die wachsende Vorliebe des Barock für Bewegungsmotive im Raum führte aber im achtzehnten Jahrhundert dazu, daß diese, die Taufschale und oft auch die dazu gehörige Wasserkanne in ihren Händen haltenden Engel mit Zugvorrichtungen versehen wurden, so daß sie außer Gebrauch schwebend im Chorraum hingen.

Es deutet wieder auf die barocke Spaltung in Materie und Geist hin, daß neben derartigen Gebrauchsengeln der Engel als geisterhaftes Wesen gedacht werden kann, dessen Darstellung erst im nordischen Barock in der Malerei möglich werden konnte. In Rembrandts Opfer Manoahs fährt der flügellose Astralkörper des überdies nur vom Rücken zu sehenden Engels in der Lohe des Altars zum Himmel; in seiner Radierung des Marientodes schweben ebenfalls durch die Balkendecke in Wolkenschwaden skizzenhaft angedeutete Geisterengel hernieder. Noch die deutsche Malerei des letzten

Viertels des siebzehnten Jahrhunderts stellt den Astralengel dar, wie es Michael Willmanns Breslauer Landschaft mit dem von der Himmelsleiter träumenden Jakob zeigt.

Ihren subtilsten, ganz auf das Menschliche und Augenblickliche zugespitzten Charakter nimmt die Mensch-Engelsgruppe im Rokoko an. Ignaz Günthers Verkündigungsgruppe in Weyarn von 1763 spricht für ihre Zeit. Lebensgroß eilt der höfisch ins Panzerkorsett geschmiegte Engel der sich verneigenden Maria entgegen und flüstert ihr mit feinem Lächeln seine Sendung zu. Im Beziehungsraum zwischen dem Engel und Maria schließt sich gerade der Kontakt: Maria hat sich noch nicht ganz aus ihrer Verneigung aufgerichtet, aber schon prägt sich in ihrem ergeben gesenkten Antlitz das Verstehen der Botschaft aus. Damit hat der Rokokobildhauer den spannungvollsten aller möglichen Augenblicke der Verkündigungsbegegnung festgehalten. Ebenso ist alles Materielle an der Gruppe nun auch Ausdruck letzter Vergeistigung. Die Körper erscheinen derart von materieller Schwere entbunden, die Oberflächenwirkungen der Haut und des scheinbar oszillierenden Gewandes sind derart ins Zarte und Feine hinein zugespitzt, daß die Grenze zur Auflösung der Barockform erreicht ist.

Im Rokoko hatte zum letzten Male die Mehrheit der deutschen Menschen aus gemeinsamer Innerlichkeit heraus ein gemeinsames Vorstellungsbild vom Engel. Diese einheitliche Innerlichkeit löste sich aber im ausgehenden Rokoko auf. Sie war der Ausdruck einer letzten, volkumfassenden, aus einem tausendjährigen Lebensprozeß erwachsenen Potenz gewesen. Der zeugerische Geist dieses Lebensprozesses hatte im innigen Kontakt mit der Volksseele die Bahn seiner Selbstdarstellung von urgebirgshafter Dichte zu schwebender Grazilität zurückgelegt. Mit seinem Abzug wurden die Menschen „frei" von tausendjährigen Bindungen und Gesetzen. Der Geist der Selbstvollendung des Individuums, der seit den ersten Tagen der Renaissance seinen Siegeszug sich bereitete, übernahm nun die Führung der Menschen. Wo bis dahin Einheit war, entstand nun Differenziertheit — auf den Gebieten des Glaubens, der Kunst, der Gesellschaft. An die Stelle des organisch gewachsenen, im Empfinden des ganzen Volkes wurzelnden Stils trat die individuelle Wiederholung vergangener Stile. Wir treten in einen Zeitraum der Spiegelung von

einst durchmessenen Lebensstufen ein. Jakob Burckhardt erahnte diesen eigentümlichen Vorgang, als er meinte, das neunzehnte Jahrhundert habe noch einmal die Kunstgeschichte repetiert.

Der Engel wurde dieser entwurzelten Zeit als Wirklichkeit fremd, er stand ihr vielmehr als schöne Allegorie, dem gläubigen Teil ihrer Menschheit darüber hinaus als Sehnsuchtsbild vor Augen. Diesem Bild konnten die Künstler in ihrem retrospektiv nachahmenden Schaffen jede der ihnen nun historisch vorliegenden Formen geben. Dem Klassizisten Mengs wurde sein Verkündigungsengel von 1779 zur knienden, mädchenzarten Nike. Mit gleicher Idealität malte Mengs seine Musen in der Villa Albani zu Rom, modellierten im späteren Klassizismus Schwanthaler, Rauch, Schadow ihre Siegesgöttinnen. Die Engel der Gotik und der Renaissance erlebten ihre Spiegelungen im Kreis der Nazarener. Schnorr von Carolsfeld läßt in seiner Verkündigung von 1820 den in den Gartensaal eilenden Engel des Lorenzo di Credi aus den Uffizien abgewandelt wieder auferstehen. Die andachtsvollen Musikantenengel Dürers und Bellinis erscheinen in Overbecks Posener Vermählung Mariä 1836 neu. Peruginos Gestaltenwelt spiegelt sich in Overbecks beiden Engeln zu seiten des heiligen Franz im Rosenkranzwunderfresko zu Sta. Maria degli Angeli bei Assisi. Raffaels schwebende Engelsdreiergruppen der Disputà nahm sich Peter Cornelius in seinem Münchner Gerichtsfresko von 1835 zum Vorbild. Der auf einer Wolkenbank stehende Erzengel dieses Chorbildes in der Ludwigskirche ist von Signorellis Erzengeln im Jüngsten Gericht zu Orvieto her bestimmt. Was aber diesen und den zahlreichen anderen neogotischen und neorenaissancemäßigen Engeln gemeinsam ist und was sie von ihren Vorbildern grundlegend unterscheidet, das ist die innere Kühle bei aller Lieblichkeit und Pracht. Sie können ja keine von innen her real erlebten Engel mehr sein, wie die Engel vergangener Jahrhunderte es waren, sondern sie konnten nur noch aus religiöser Stimmung, aus kirchlichem Schwärmen, aus sehnsüchtiger Liebe zu ihren ungreifbar gewordenen Vorbildern erwachsen. So auch nur wurde der Engel als Märchengestalt möglich, wie Ludwig Richter sie uns so liebenswert geschenkt hat. Endlich bekommt der Engel in diesem Zeitalter eine Funktion, die nie in seinem Wesen lag: er wird in kniender Anbetung des menschlichen Genius dargestellt. So malt ihn Carl Gustaf Carus, der Freund Caspars David Friedrichs, in seinem Gemälde „Ein Goethedenkmal“: zwei Engel beten auf der altar-

ähnlichen Grabtumba hoch in der Einsamkeit der Gipfelwelt die Dichterharfe, das Sinnbild des Genius, an.

Auf die sehnsüchtig ins Reich der Geister und Ideale blickende und in Ruinen der Vergangenheit das entschwundene Schöne suchende Romantik folgt in schroffer Abkehr vom Gewesenen der Zeitraum des sich selbst genügenden, sich selbst gestalten und vollenden wollenden Geistes, der sich als das Absolute setzte. Wir blicken in den Zeitraum des Sieges der Technik, des „Fortschrittes" hinein, der seine unerhörten Errungenschaften aber damit überteuer bezahlte, daß er der gottfernste und engelärmste unserer ganzen Geschichte wurde. Die sakrale Kunst, für ein Jahrtausend das Fundament unserer Kunstentwicklung, wurde zum Reservatgebiet der kirchlichen Teile des Volkes. Hier wurde nun jede Form des Engelsbildes möglich, von der klassizistischen an rückwärts über die barocke, klassische, gotische, romanische bis zu den archaisierenden. Eine wie in der Spätantike nun auch wieder möglich gewordene Kunstindustrie verbreitete, ja vervielfältigte sie. Innerhalb dieses Zeitraumes aber, der auch noch den Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts umfaßt, erlosch die Sehnsucht nach dem Urbild des Menschen, nach der überpersönlichen Heimat, nie ganz. Immer standen Einzelne, sehr Einsame, aufrecht und bauten für die Zukunft. In der Kunst, die vielfach in Richtungen aufgespalten war, die Programmen und Problemen, subjektiver Menschendarstellung diente, wo sie vordem höchsten Dienst an Gott und Volk leistete, hielten Künstler wie Böcklin, Thoma stand. Inmitten eisiger Atmosphäre blieben sie Wächter des heiligen Feuers. In seiner Wärme entstanden denn auch wieder Engelsbilder von großer Tiefe — sehr im Verborgenen, das beste vielfach in Skizzen nur. Da gewinnt das Engelsbild im Geiste einiger weniger deutscher Menschen wieder neue, unmittelbare Idealität und Würde. Eine frühe Darstellung dieser Art bietet Böcklins Engel beim betenden Christus. Als flügelloser Jüngling von überpersönlicher Weihe kommt er hier zu dem ihm seltsam brüderlich ähnlich sehenden Beter.

Die Ursache für diese Erscheinung bei Böcklin und den ihm Folgenden liegt in einem menschheitsgeschichtlichen Vorgang, der jenen anderen, seit der Renaissance laufenden und zur Selbstvollendung des Einzelmenschen führenden, ablöst und der schon heute mit ganz großen Zügen in die Zukunft des sich erneuernden deutschen Menschentums weist.

Vor der Jahrhundertwende waren erst wenige, seitdem in zunehmendem Maße mehr Menschen die Träger dieses inneren Umbruches: am Ende äußerster Selbstausweitung des Einzelmenschen zum All wurde der Sinn des Menschen wieder in Kunst und Wissenschaft erkannt, erwachte die Sehnsucht nach dem menschlichen Urbild und dem Leben in seinem Geist wieder. Der Engel dieser Zeit ist das Bild für den Ansporn zur Umkehr und Heimkehr des Menschen in das Reich der wirklichen, würdigen Freiheit, wo der Dienst die letzte Leidenschaft ist. Er erscheint so wieder, wie es seines Amtes ist, als Bote, aber als Bote nun, der die Menschheit hinüber ruft in ein großes Leben der Tat und der Tugend unter neuen Sternen.

Es wird sich erweisen, ob auch in der neuen Zeit das Bild vom Engel noch einmal Symbol sein kann. Noch geht der Kampf um den neuen Anfang, noch ist es kaum zu erkennen, ob den Engelsbildern unserer Gegenwart, wo sie in archaischer, kubischer Starre erscheinen, archaisierende Absicht oder echte, unbewußte Monumentalität zugrunde liegt. Das aber ist erkennbar: das neue, zukunftsträchtige Prinzip ist da, lebt als junge Wirklichkeit unter uns, gibt jedem Leben neuen Sinn. Es beginnt, das ganze Dasein wieder in eine große innere und äußere Ordnung zu binden, es aus der erreichten letzten Differenziertheit zu anfänglicher Einfachheit und Einheit weiterzuführen. Wir erleben damit wie die Griechen nach der Dorischen Wanderung, wie die Bewohner des römischen Reiches um Christi Geburt und wie die Menschen im Reich Karls des Großen den Anbruch eines neuen menschheitsgeschichtlichen Ablaufes, der, wie jene drei vergangenen Abläufe, auch wieder ein eigenes inneres Verhältnis zum Kosmos, eine starke religiöse Verinnerlichung bringt.

BILDERVERZEICHNIS

	Bild Reihenfolge
Der Erzengel Michael im Kampf mit dem Drachen. Elfenbeintafel, karolingisch, 9. Jahrhundert	1
Der Engel und die drei Frauen am Grabe Christi. Elfenbeintafel, karolingisch, 10. Jahrhundert	2
Der Engel mit dem Mühlstein. Buchmalerei aus der „Bamberger Apokalypse". Reichenauer Arbeit um 1000. Staatsbibliothek München	3
Die Verkündigung des Engels an die Hirten. Buchmalerei aus dem Evangelistar Heinrichs II. Reichenauer Arbeit zwischen 1002—1014. Staatsbibliothek München	4
Jüngstes Gericht. Buchmalerei aus der „Bamberger Apokalypse". Reichenauer Arbeit um 1000. Staatsbibliothek München	5
Die Erzengel Gabriel und Raphael vom Baseler Antependium. Regensburger oder Reichenau-Trierer Goldschmiedearbeit um 1020. Cluny-Museum Paris	6
Der Erzengel Michael vom Baseler Antependium, um 1020	7
Der Engel, der Adam und Eva aus dem Paradies treibt. Relief auf der Bronzetür des Hildesheimer Domes, vollendet 1015	8
Die Verkündigung des Engels an die Hirten. Relief von der Holztür aus St. Maria im Kapitol zu Köln, um 1050	9
Der Erzengel Michael im Kampf mit dem Drachen. Relief auf dem Taufstein in Altenstadt, O.-Bayern. 12. Jahrhundert	10
Maria mit Engelsgefolge. Tympanon im Salzburger Museum, zwischen 1120—1150	11
Die Engelsleiter. Relief auf einem Wanddienst in der Pfarrkirche zu Erwitte bei Lippstadt i. W. 1167	12
Cherub vom Lettner des Halberstädter Domes. Zwischen 1212—1215	13
Christus mit Engelsgefolge am Dreikönigschrein im Kölner Dom. Goldschmiedearbeit um 1200	14
Die dienenden Engel aus der Taufe Christi. Bronzerelief vom Taufbecken im Hildesheimer Dom, um 1200	15
Der Kopf eines Engels vom Straßburger Engelspfeiler, um 1230	16
Der Engelspfeiler im Straßburger Münster, um 1230	17
Der Engel mit dem Kreuz vom Straßburger Engelspfeiler, um 1230	18
Ein Posaunenengel vom Straßburger Engelspfeiler, um 1230	19
Der Erzengel Michael im Kampf mit dem Drachen, Steinrelief im Bamberger Dom, um 1230	20
Die Verkündigung des Engels an Maria, Steinrelief im Bamberger Dom, um 1230	21
Posaunenengel. Glasmalerei in einem Fenster des Regensburger Domes, Anfang 14. Jahrhundert	22

Bild Reihenfolge

Posaunenengel. Glasmalerei in einem Fenster des Regensburger Domes, Anfang 14. Jahrhundert 23

Posaunenengel auf dem Westturm des Freiburger Münsters (auf einer der Oktogonfialen), um 1330 24

Die neun Engelchöre, Buchmalerei aus dem Passionale der Äbtissin Kunigunde. Böhmische Arbeit zwischen 1316—1320. Prager Universitätsbibliothek . . . 25

Die Verkündigung des Engels an Maria. Tafelbild des Hohenfurter Meisters, um 1350 26

Die Verkündigung des Engels an Maria aus der „Laus Mariae" des Konrad von Hainburg, um 1364. Prag, Bibliothek des Landesmuseums 27

Engelsorchester. Gewölbemalerei im Chor der Karmeliterkirche zu Frankfurt a. M., gegen 1415 28

Anbetende, dienende und musizierende Kinderengel im Gefolge der im Rosenhag thronenden Maria. Gemälde von Stephan Lochner. Um 1440. Köln, Wallraf-Richartz Museum 29

Der Erzengel Michael als Seelenretter im Kampf gegen den Drachen, Relief an der Erfurter Severikirche, 1467 30

Der Erzengel Michael als Seelenwäger. Schnitzfigur im St. Wolfgangsaltar des Michael Pacher, 1479—1481. St. Wolfgang 31

Singende Kinderengel. Schnitzfigürchen im St. Wolfgangsaltar von Michael Pacher, 1479—1481. St. Wolfgang 32

Schildhaltender Engel vom Grabmal des Erzbischofs Dietrich von Mörs im Kölner Dom, nach 1463 33

Verkündigungsengel. Gemälde in der Neumünster Kirche zu Würzburg. Letztes Drittel 15. Jahrhundert 34

Verkündigungsengel von Stephan Lochner. Viertes Jahrzehnt 15. Jahrhundert . 35

Die Verkündigung des Engels an Maria. Schnitzrelief vom linken oberen Flügel des Kefermarkter Altares, um 1480—1490. Kefermarkt 36

Der Erzengel Michael als Seelenwäger. Marmorrelief vom Heinrichsgrabmal des Tilmann Riemenschneider im Bamberger Dom, zwischen 1500—1510 . . . 37

Der Verkündigungsengel aus dem „Englischen Gruß" des Veit Stoß in St. Lorenz zu Nürnberg, 1518 38

Lautespielender Engel, Holzplastik von Hans Brüggemann. Gegen 1530. Skulpturenabteilung der Berliner Staatlichen Museen 39

Die vier richtenden Engel, Holzschnitt aus der Apokalypse von Albrecht Dürer, vor 1498 40

Der Erzengel Michael im Kampf mit dem Drachen. Holzschnitt aus der Apokalypse von Albrecht Dürer, vor 1498 41

Der Lautespielende Engel zu Füßen der Maria aus dem Gemälde Albrecht Dürers in Prag „Das Rosenkranzfest", 1506 42

Engelreigen bei der Geburt Mariä. Gemälde von Albrecht Altdorfer, um 1520. München, Alte Pinakothek 43

Die Verkündigung des Engels an Maria. Tafelbild des Matthias Grünewald am Isenheimer Altar, um 1510. Kolmar, Altes Museum 44

Bild Reihenfolge

Der Erzengel Michael im Kampf mit dem Drachen. Holzplastik vom Lettner der Lübecker Marienkirche, um 1510—1520 45
Der Engelskampf. Holzrelief auf dem rechten Flügel des Niederrotweiler Hochaltares, um 1530 46
Disputierende Engel. Relief auf dem Grabstein des Wolfgang Peißer in der Minoritenkirche zu Ingolstadt, 1526 47
Der Erzengel Michael im Kampf mit dem Drachen. Plastik im Allerheiligenaltar des Rupprecht Hoffmann im Dom zu Trier, 1614 48
Der Erzengel Michael im Kampf mit dem Drachen. Bronzeplastik von Hans Reichle über dem Portal des Augsburger Zeughauses, 1605 ff. 49
Der Engel und Daniel, aus dem Gemälde Rembrandts „Die Vision Daniels", um 1650. Berlin, Kaiser Friedrich-Museum 50
Der Traum Jacobs von der Engelsleiter. Gemälde von Michael Leopold Willmann, gegen 1690/91. Breslau 51
Anbetender Engel. Bleiplastik von Georg Raphael Donner, 1732. Budapest, Museum der bildenden Künste 52
Verkündigungsengel aus St. Peter in München, um 1730 53
Der Erzengel Michael im Kampf mit dem Drachen. Handzeichnung von Nikolaus Stuber, zwischen 1730—1749. München, Staatliche Graphische Sammlung . . 54
Anbetender Engel von Paul Egell, gegen 1740. Berlin, Deutsches Museum . . 55
Die Verkündigung des Engels an Maria, Schnitzwerk von Ignaz Günther in Weyarn, 1762—1764 56
Trompetende Kinderengel. Matthäus Günther, Rottenbuch an der Ammer, zwischen 1737—1759 57
Der Erzengel Raphael und Tobias. Altarentwurf von Ignaz Günther um 1760. München, Staatliche Graphische Sammlung 58
Gloriaengel in der Taufkapelle zu Diessen am Ammersee von Joachim Dietrich, gegen 1738 59
Engel mit dem Leichnam des Johann von Nepomuk. Sandsteinplastik von Ignaz Platzer am Prager Dom, 1763 60
Engelspietà. Tonmodell von Franz Xaver Hauser. Ende des 18. Jahrhunderts. Berlin, Staatliche Museen 61
Engel beten die Dichterharfe Goethes an. Gemälde von Carl Gustaf Carus, 1832. Hamburg, Kunsthalle 62
Das Ringen mit dem Engel, aus der Bilderbibel des Julius Schnorr von Carolsfeld. Mitte des 19. Jahrhunderts 63
Der Ölbergengel. Handzeichnung von Arnold Böcklin. Ende des 19. Jahrhunderts 64

QUELLENNACHWEIS
DER VORLAGEN FÜR DIE ABBILDUNGEN:

	BILD
Bayrische Staatsgemäldesammlungen, München	43
F. Bruckmann, München	44
Denkmalamt der Provinz Westfalen	12
Dr. Elsen, München	11, 22, 23
K. Gundermann, Würzburg	31, 32, 34, 36, 37
Haus der Rheinischen Kunst, Köln	9
Prof. W. Hege, Weimar	59
Illek und Paul, Prag	60
W. Kröner, Bamberg	20
Landesamt für Denkmalspflege, München	47, 56
Landesmuseum, Prag	25, 27
Marburger Photos	4, 5, 6, 7, 8, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 21, 29, 30, 34, 35, 48, 49, 53
Christoph Müller Verlag, Nürnberg	38
F. Rompel, Hamburg	62
Salzburger Museum	11
Schlesisches Museum der bildenden Künste	51
Staatliche Museen, Skulpturenabteilung, Berlin	39, 61
Staatliche graphische Sammlung, München	54, 58
Staatsbibliothek, München	3
Stadtmuseum Frankfurt/M	28
Štenc, Prag	26
Dr. Stoedtner, Berlin	13, 45

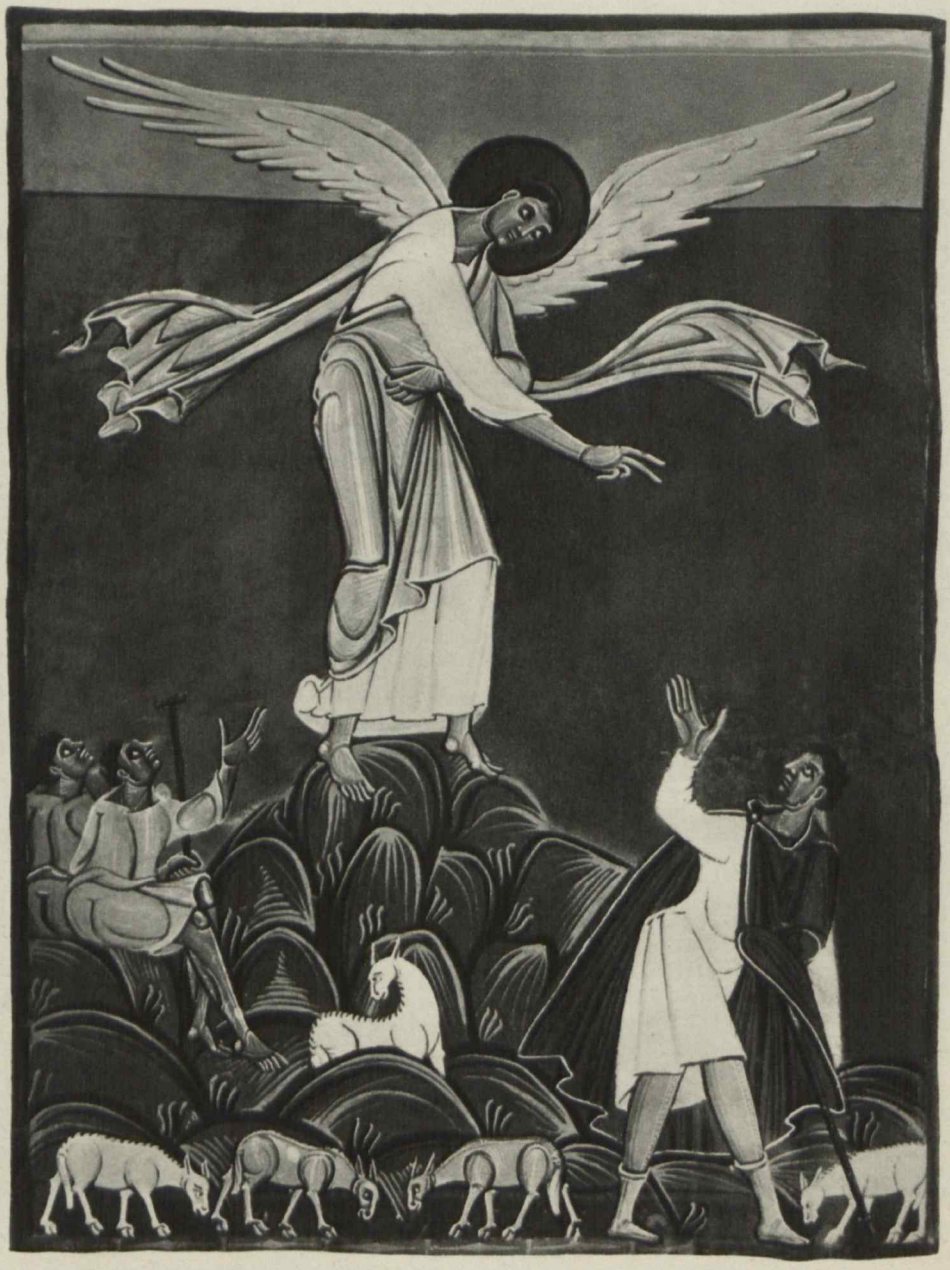
DER ENGEL IN DER DEUTSCHEN KUNST

DIE BILDTAFELN

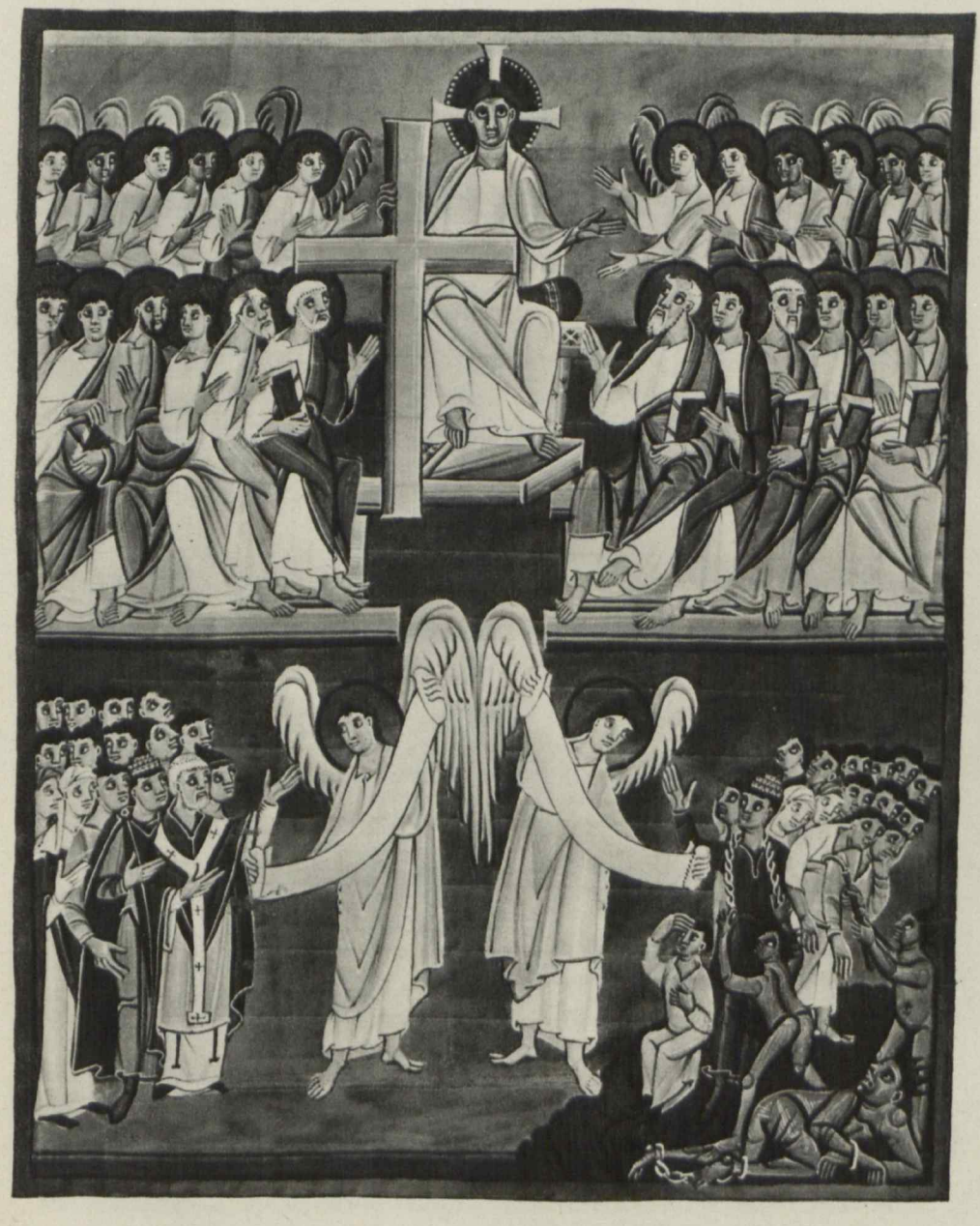
Der Erzengel Michael im Kampf mit dem Drachen. Elfenbeintafel, karolingisch, 9. Jahrhundert

Der Engel und die drei Frauen am Grabe Christi. Elfenbeintafel, karolingisch, 10. Jahrhundert.

Der Engel mit dem Mühlstein. Buchmalerei aus der „Bamberger Apokalypse". Reichenauer Arbeit um 1000. Staatsbibliothek München.



Die Verkündigung des Engels an die Hirten. Buchmalerei aus dem Evangelistar Heinrichs II. Reichenauer Arbeit zwischen 1002—1014. Staatsbibliothek München.



Jüngstes Gericht. Buchmalerei aus der „Bamberger Apokalypse". Reichenauer Arbeit um 1000. Staatsbibliothek München.

Die Erzengel Gabriel und Raphael vom Baseler Antependium.
Regensburger oder Reichenau-Trierer Goldschmiedearbeit um 1020. Cluny-Museum Paris.

Der Erzengel Michael vom Baseler Antependium, um 1020.

Der Engel, der Adam und Eva aus dem Paradies treibt. Relief auf der Bronzetür des Hildesheimer Domes, vollendet 1015.

Die Verkündigung des Engels an die Hirten. Relief von der Holztür aus St. Maria im Kapitol zu Köln, um 1050.

Der Erzengel Michael im Kampf mit dem Drachen. Relief auf dem Taufstein in Altenstadt, O.-Bayern. 12. Jahrhundert.

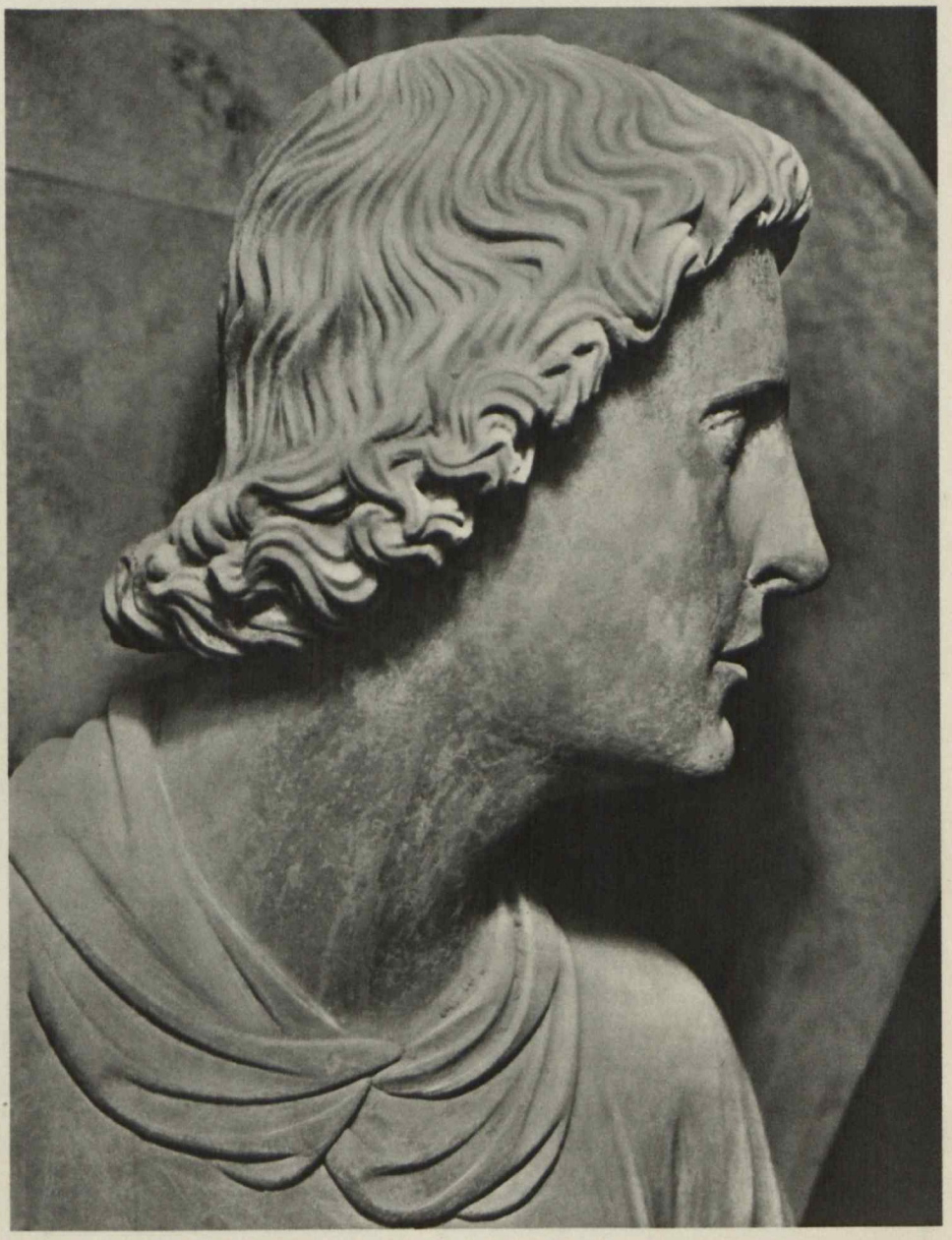
Maria mit Engelsgefolge. Tympanon im Salzburger Museum, zwischen 1120—1150.

Die Engelsleiter. Relief auf einem Wanddienst in der Pfarrkirche zu Erwitte bei Lippstadt i. W. 1167.

Cherub vom Lettner des Halberstädter Domes. Zwischen 1212—1215.

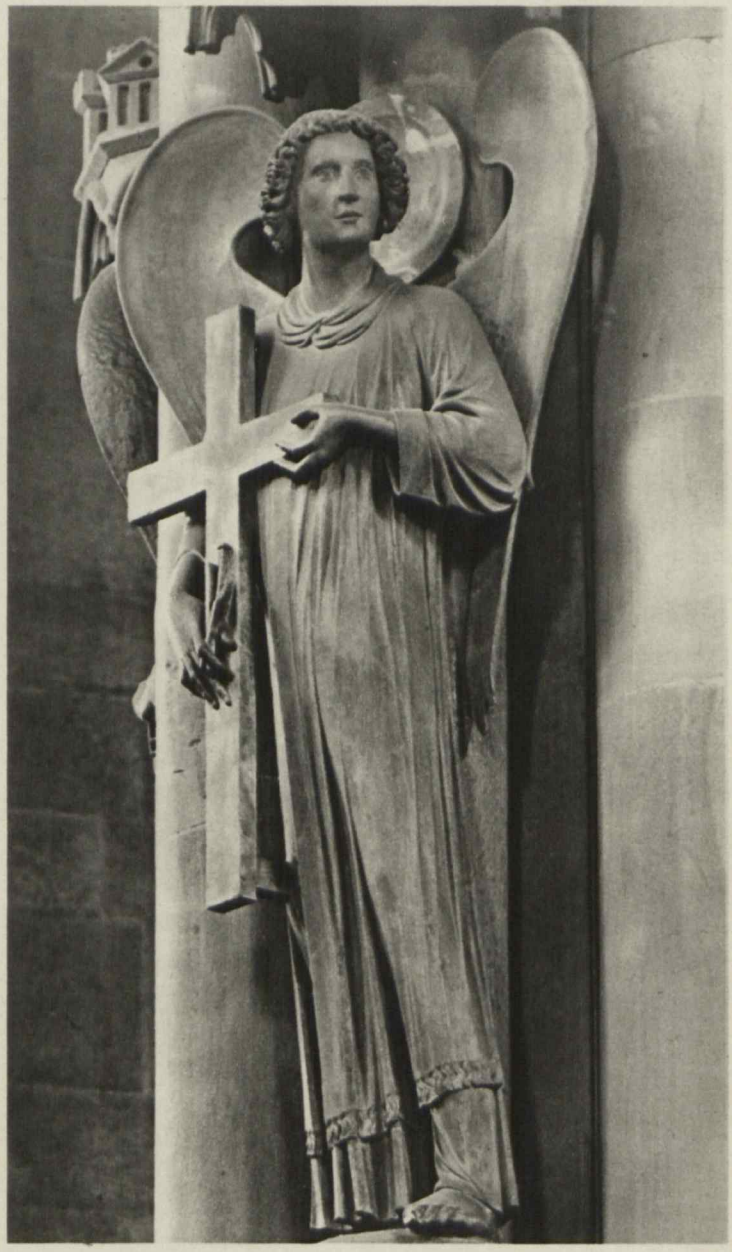
Christus mit Engelsgefolge am Dreikönigschrein im Kölner Dom. Goldschmiedearbeit um 1200.

Die dienenden Engel aus der Taufe Christi. Bronzerelief vom Taufbecken im Hildesheimer Dom. Um 1200.



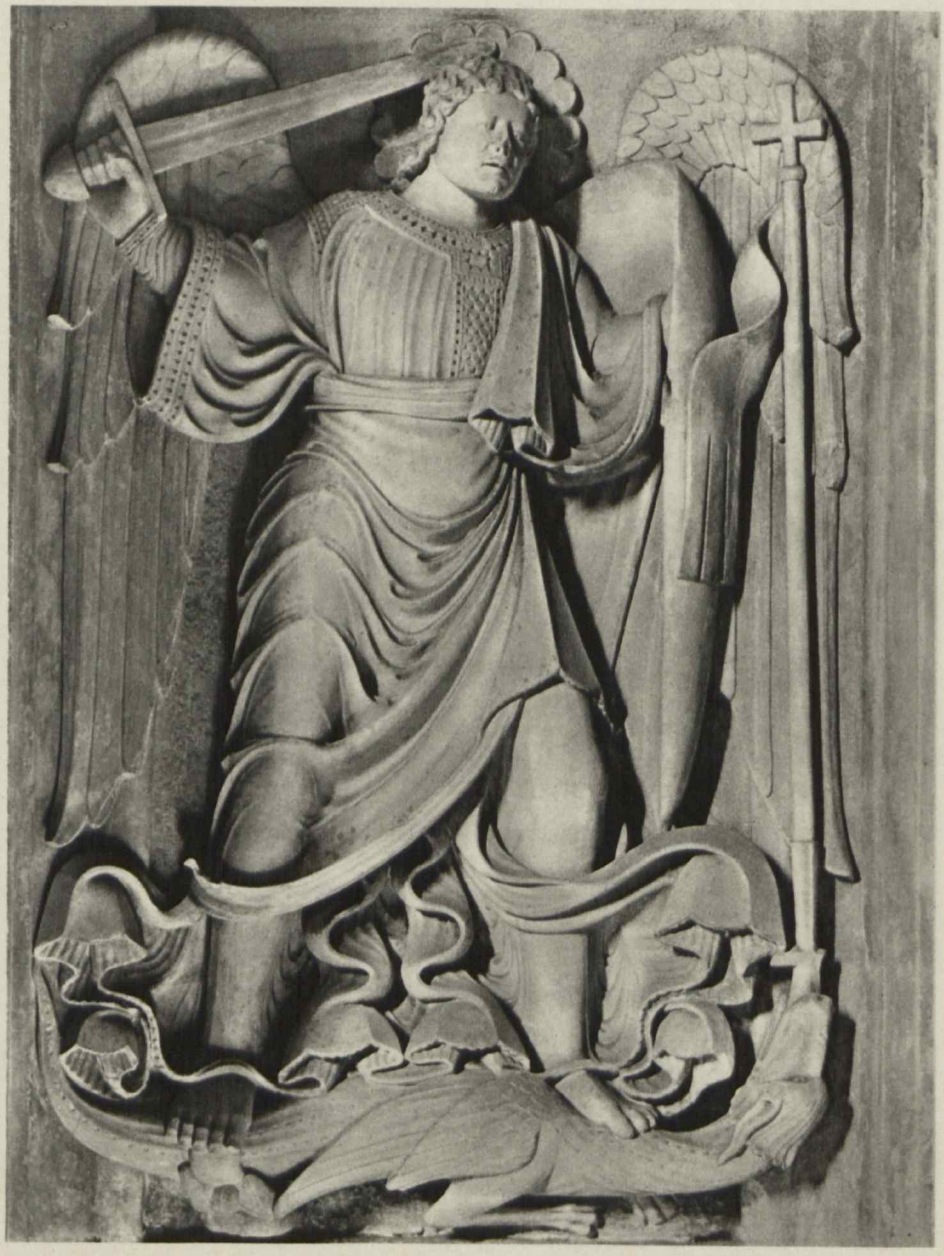
Der Kopf eines Engels vom Straßburger Engelspfeiler, um 1230.

Der Engelspfeiler im Straßburger Münster, um 1230.

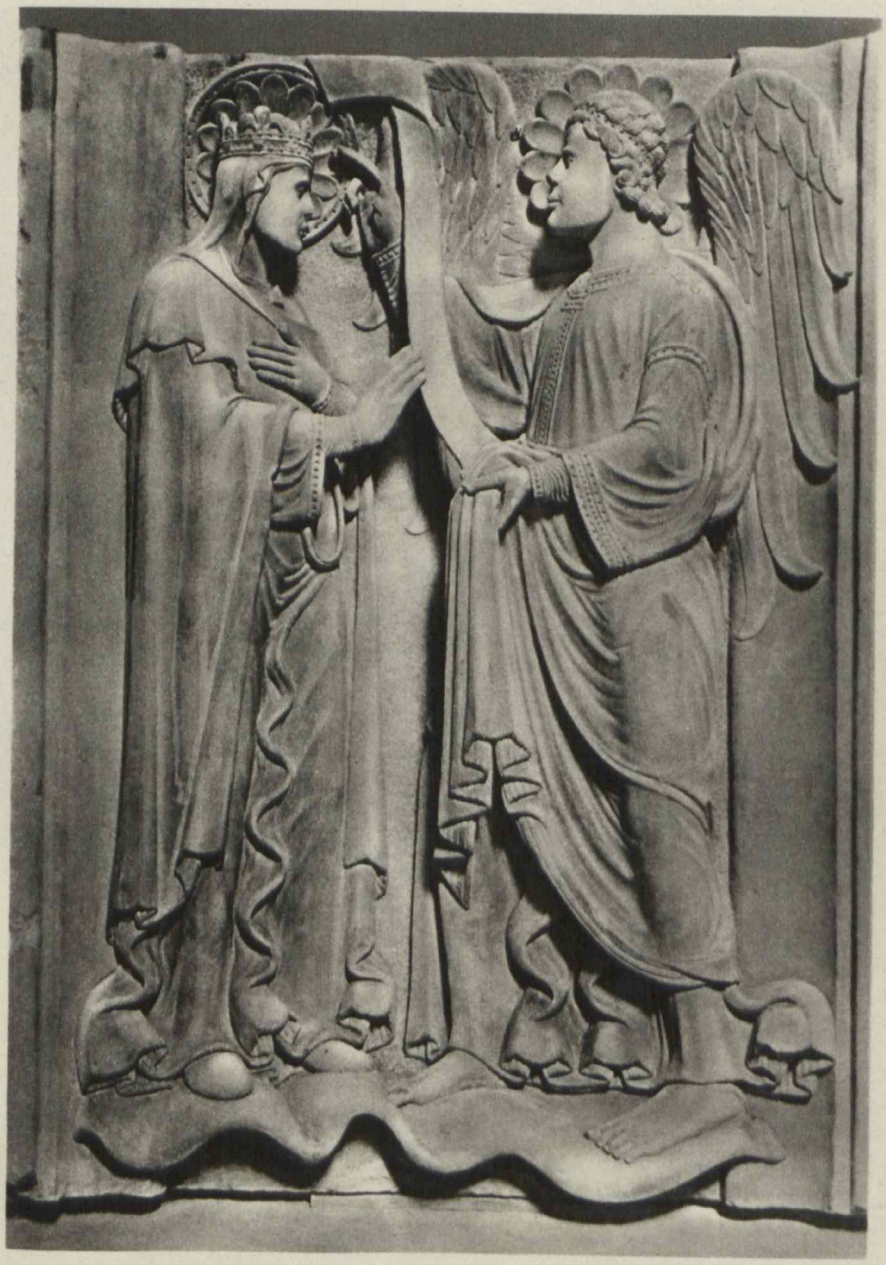


Der Engel mit dem Kreuz vom Strassburger Engelspfeiler, um 1230.

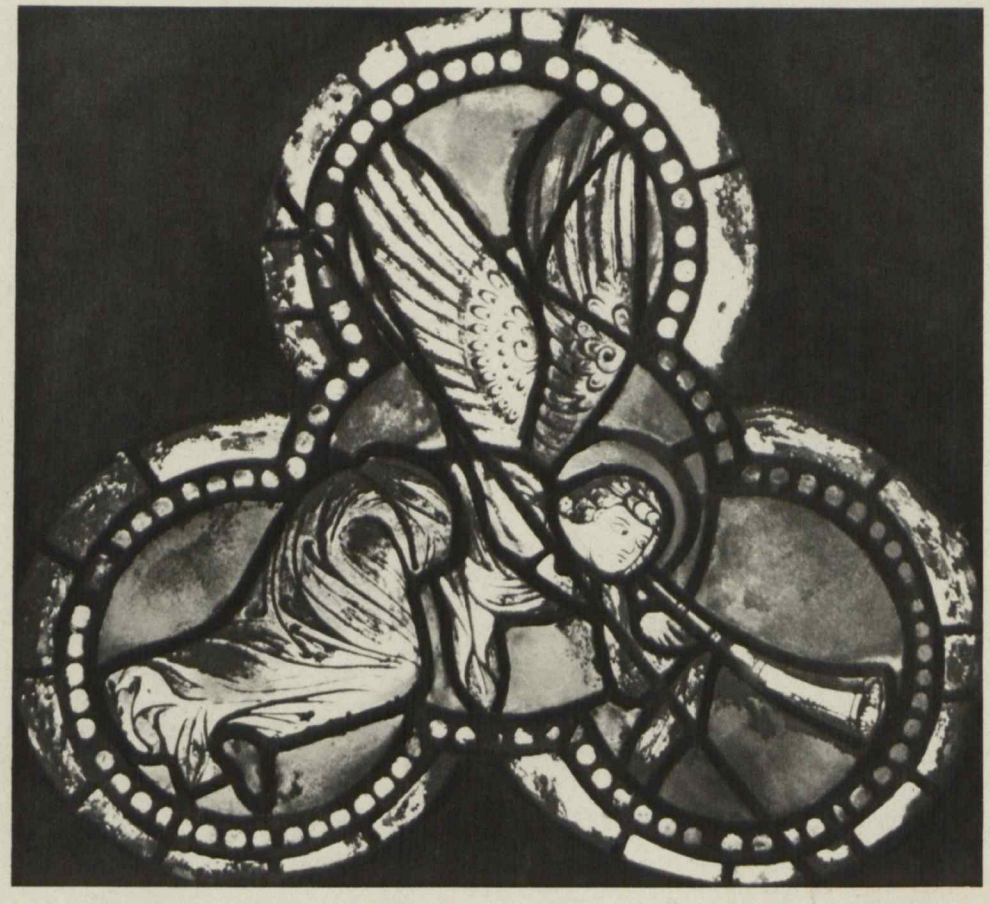
Ein Posaunenengel vom Straßburger Engelspfeiler, um 1230.



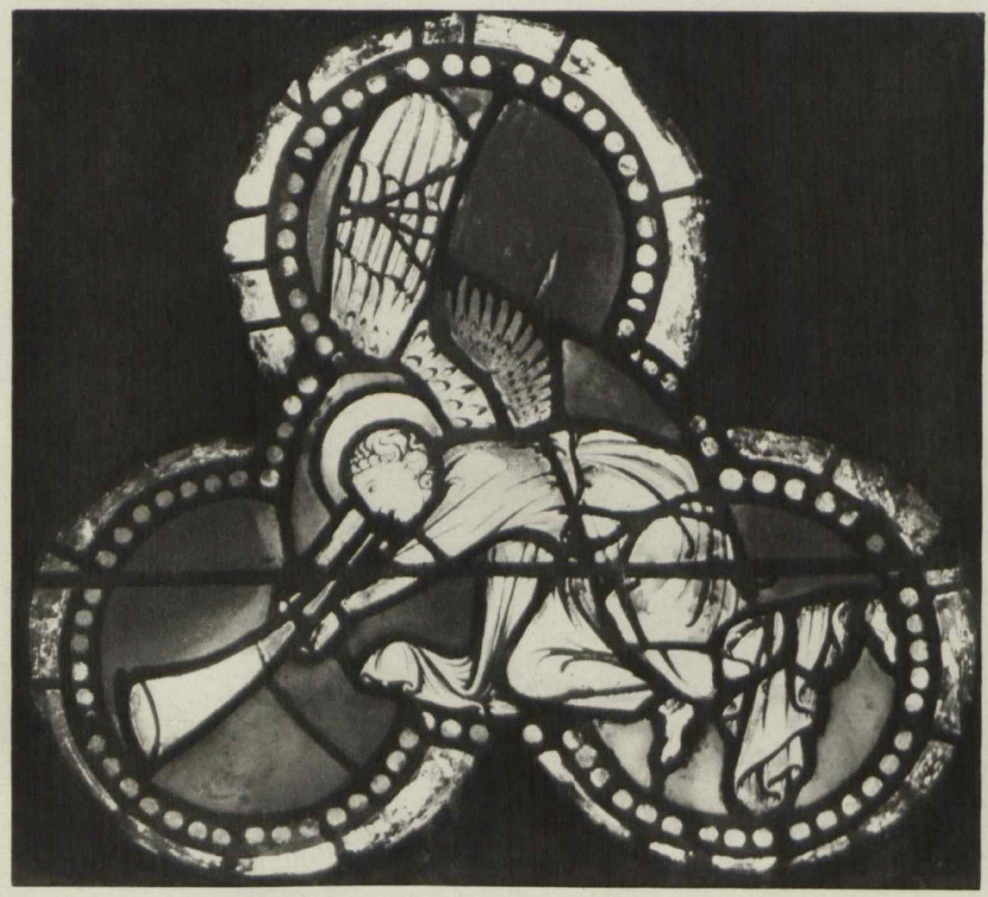
Der Erzengel Michael im Kampf mit dem Drachen, Steinrelief im Bamberger Dom, um 1230.



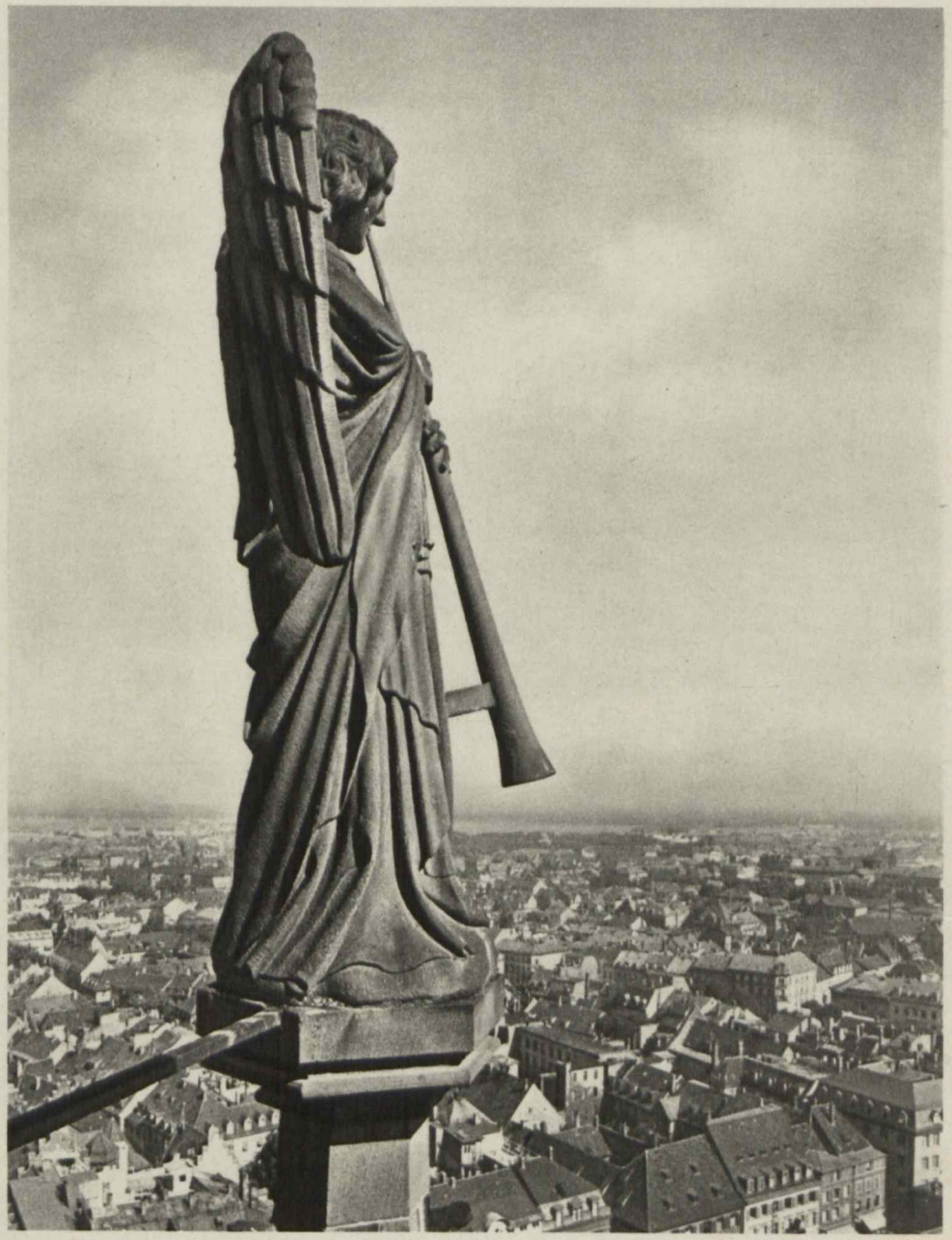
Die Verkündigung des Engels an Maria, Steinrelief im Bamberger Dom, um 1230.



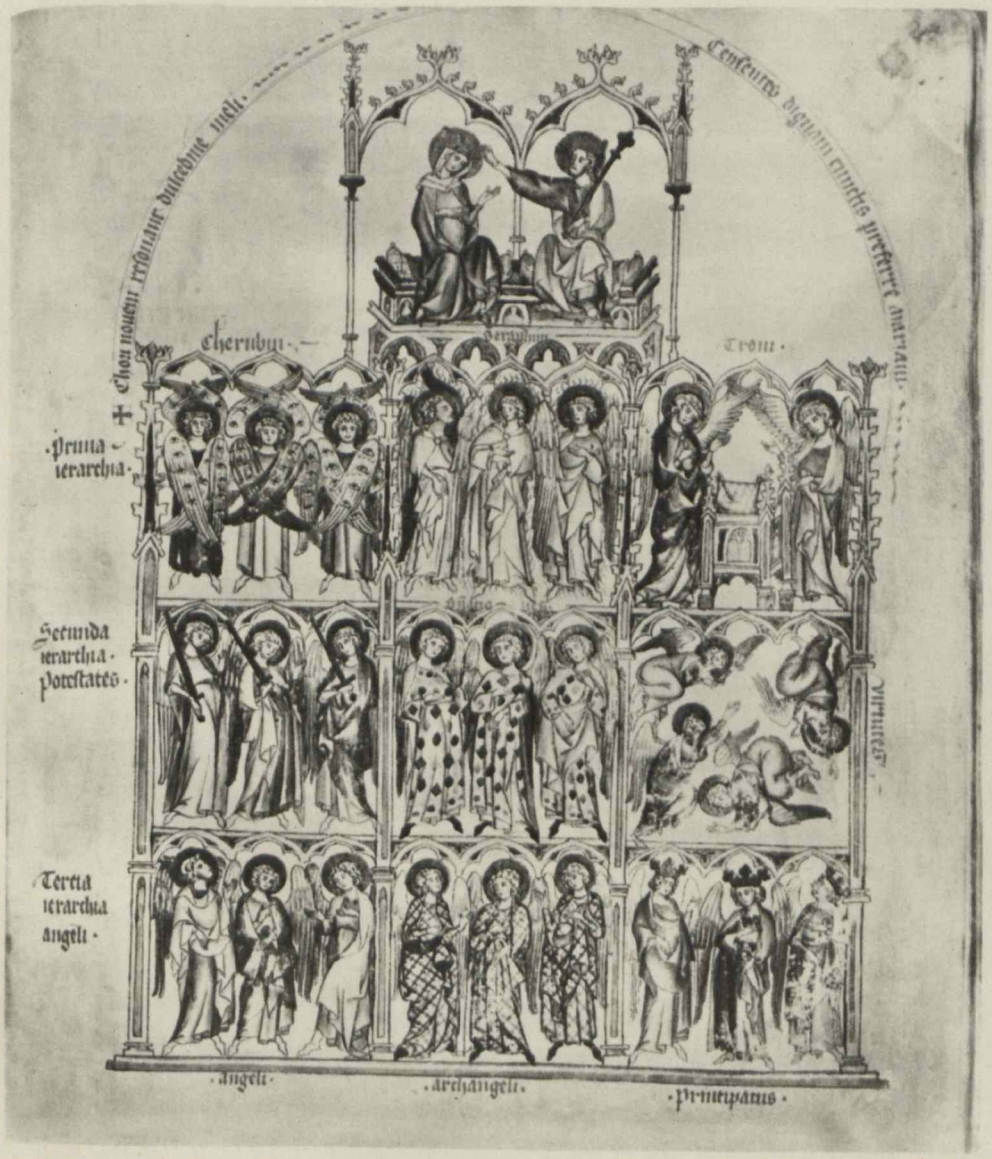
Posaunenengel. Glasmalerei in einem Fenster des Regensburger Domes, Anfang 14. Jahrhundert.



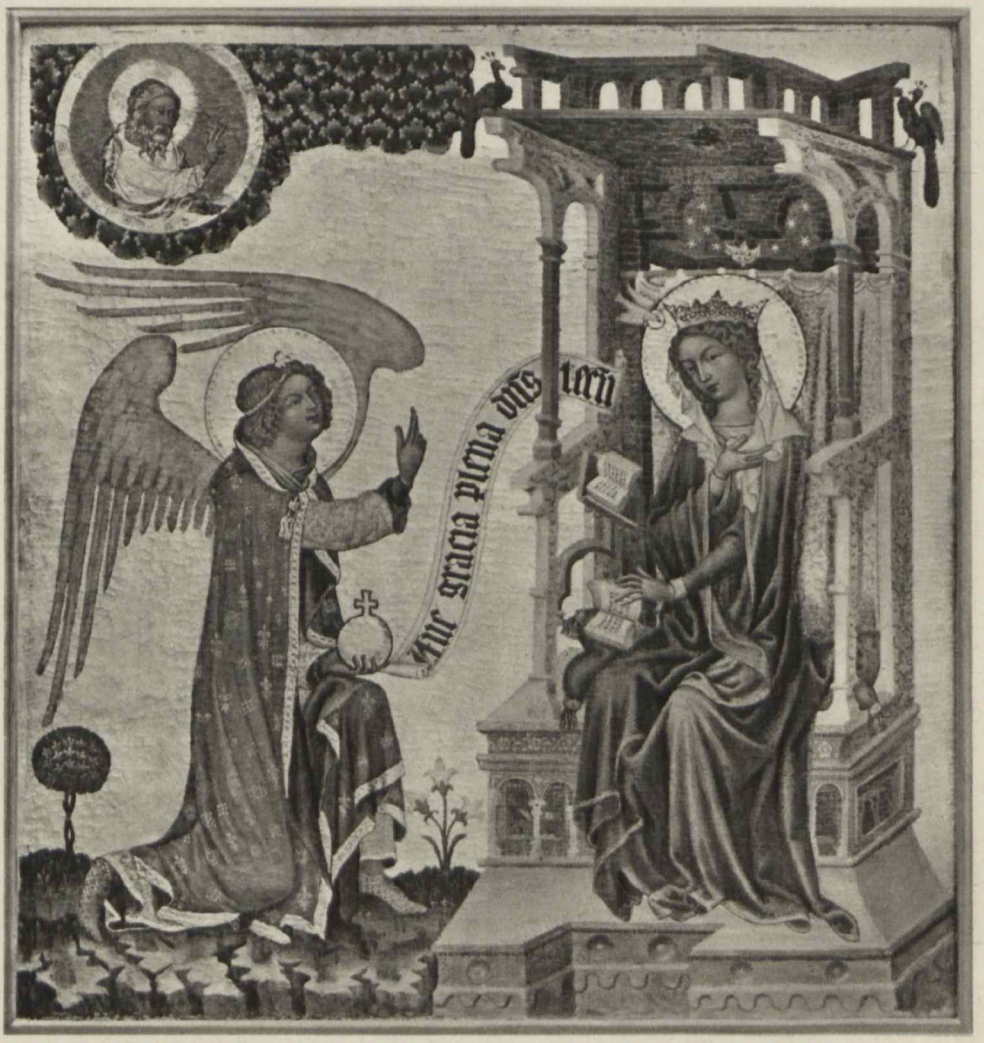
Posaunenengel. Glasmalerei in einem Fenster des Regensburger Domes, Anfang 14. Jahrhundert.



Posaunenengel auf dem Westturm des Freiburger Münsters (auf einer der Oktogonfialen), um 1330.

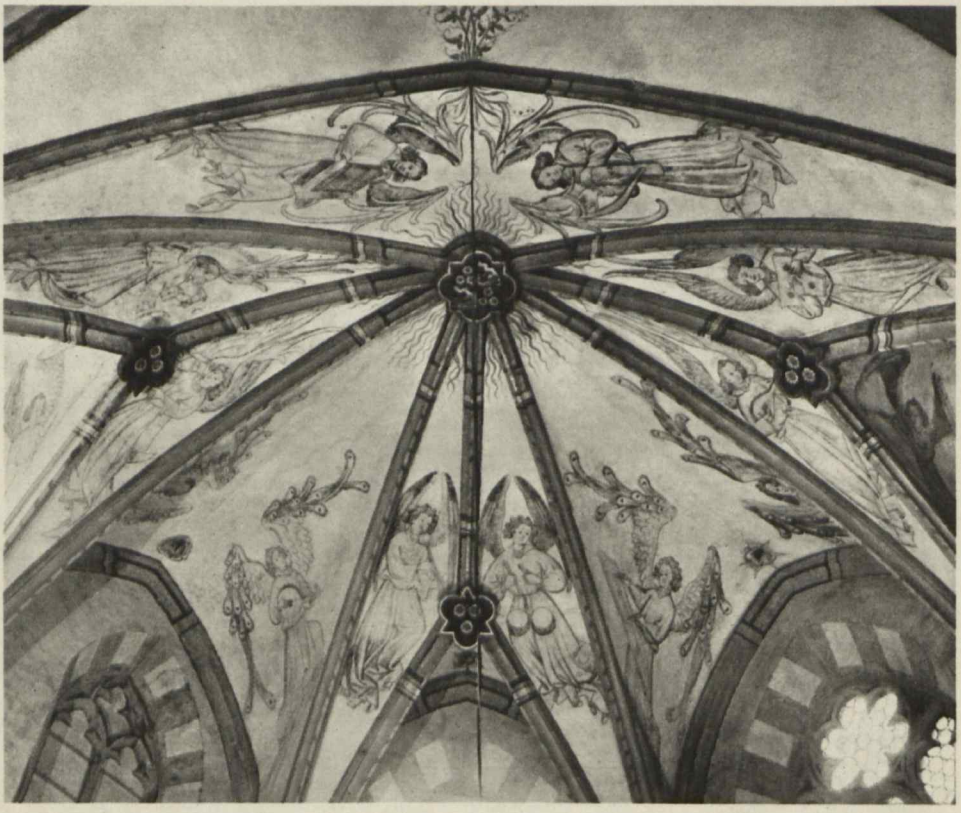


Die neun Engelchöre, Buchmalerei aus dem Passionale der Äbtissin Kunigunde. Böhmische Arbeit zwischen 1316—1320. Prager Universitätsbibliothek.



Die Verkündigung des Engels an Maria. Tafelbild des Hohenfurter Meisters, um 1350.

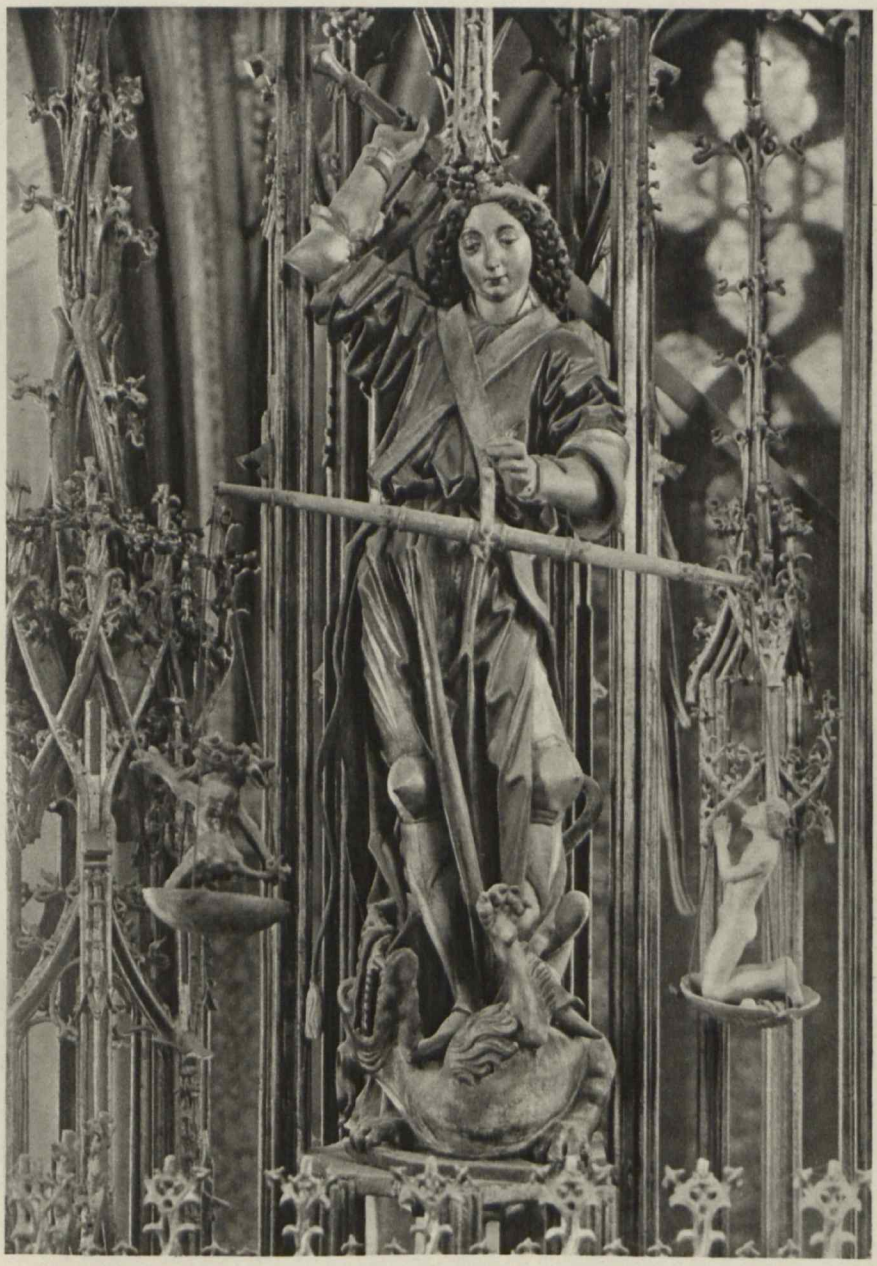
Die Verkündigung des Engels an Maria aus der „Laus Mariae" des Konrad von Hainburg, um 1364. Prag, Bibliothek des Landesmuseums.



Engelsorchester. Gewölbemalerei im Chor der Karmeliterkirche zu Frankfurt a. M., gegen 1415.

Anbetende, dienende und musizierende Kinderengel im Gefolge der im Rosenhag thronenden Maria. Gemälde von Stephan Lochner. Um 1440. Köln, Wallraf-Richartz Museum.

Der Erzengel Michael als Seelenretter im Kampf gegen den Drachen, Relief an der Erfurter Severikirche, 1467.



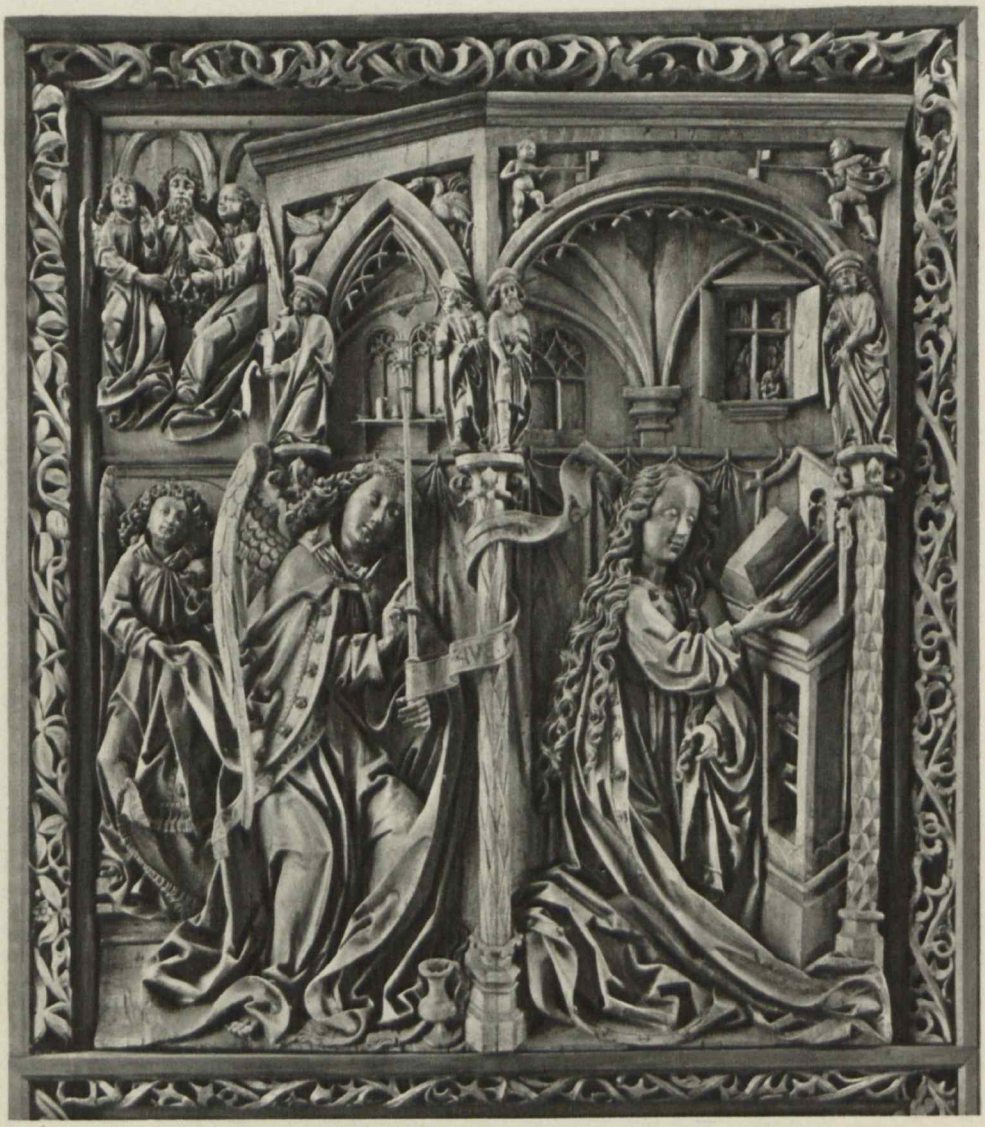
Der Erzengel Michael als Seelenwäger. Schnitzfigur im St. Wolfgangsaltar des Michael Pacher, 1479—1481. St. Wolfgang.

Singende Kinderengel. Schnitzfigürchen im St. Wolfgangsaltar von Michael Pacher, 1479—1481. St. Wolfgang.

Schildhaltender Engel vom Grabmal des Erzbischofs Dietrich von Mörs im Kölner Dom, nach 1463.

Verkündigungsengel. Gemälde in der Neumünster Kirche zu Würzburg. Letztes Drittel 15. Jahrhundert.

Verkündigungsengel von Stephan Lochner. Viertes Jahrzehnt 15. Jahrhundert.



Die Verkündigung des Engels an Maria. Schnitzrelief vom linken oberen Flügel des Kefermarkter Altares, um 1480—90. Kefermarkt.

Der Erzengel Michael als Seelenwäger. Marmorrelief vom Heinrichsgrabmal des Tilmann Riemenschneider im Bamberger Dom, zwischen 1500—1510.

Der Verkündigungsengel aus dem „Englischen Gruß" des Veit Stoß in St. Lorenz zu Nürnberg, 1518.

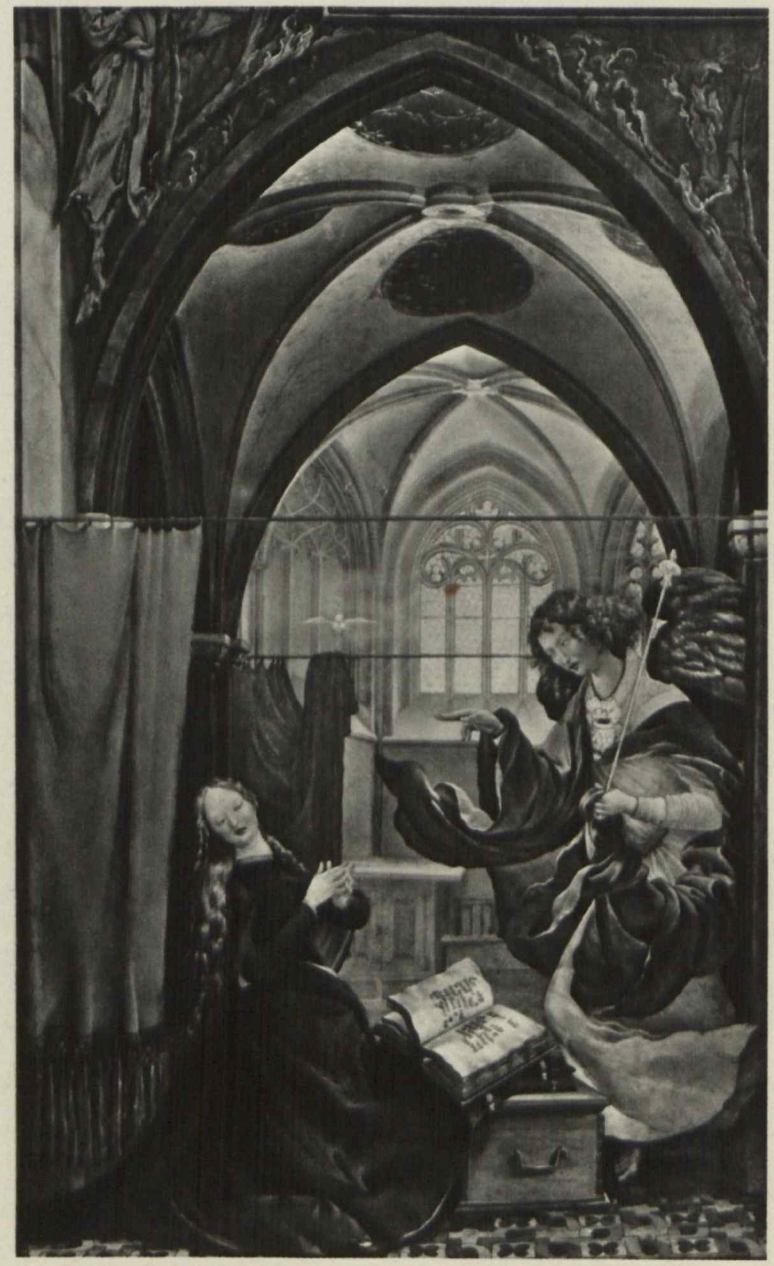
Lautespielender Engel, Holzplastik von Hans Brüggemann. Gegen 1530. Skulpturenabteilung der Berliner Staatlichen Museen.

Die vier richtenden Engel, Holzschnitt aus der Apokalypse von Albrecht Dürer, vor 1498.

Der Erzengel Michael im Kampf mit dem Drachen. Holzschnitt aus der Apokalypse von Albrecht Dürer, vor 1498.

Der Lautespielende Engel zu Füßen der Maria aus dem Gemälde Albrecht Dürers in Prag „Das Rosenkranzfest", 1506.

Engelreigen bei der Geburt Mariä. Gemälde von Albrecht Altdorfer, um 1520. München, Alte Pinakothek.



Die Verkündigung des Engels an Maria. Tafelbild des Matthias Grünewald am Isenheimer Altar. Um 1510. Kolmar, Altes Museum.

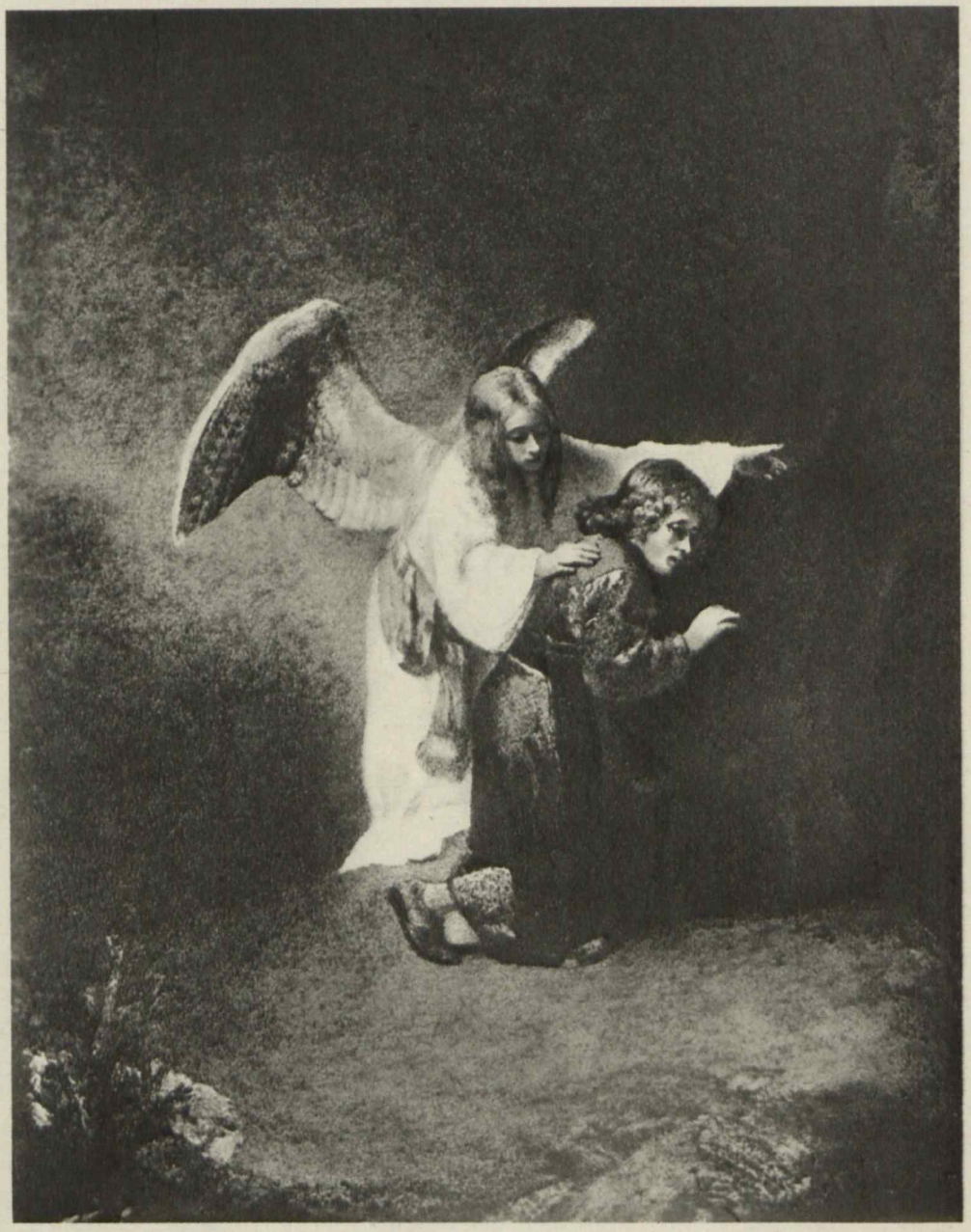
Der Erzengel Michael im Kampf mit dem Drachen. Holzplastik vom Lettner der Lübecker Marienkirche, um 1510—1520.

Der Engelskampf. Holzrelief auf dem rechten Flügel des Niederrotweiler Hochaltares, um 1530.

Disputierende Engel. Relief auf dem Grabstein des Wolfgang Peisser in der Minoritenkirche zu Ingolstadt, 1526.

Der Erzengel Michael im Kampf mit dem Drachen. Plastik im Allerheiligenaltar des Rupprecht Hoffmann im Dom zu Trier, 1614.

Der Erzengel Michael im Kampf mit dem Drachen. Bronzeplastik von Hans Reichle über dem Portal des Augsburger Zeughauses, 1605 ff.



Der Engel und Daniel, aus dem Gemälde Rembrandts „Die Vision Daniels", um 1650. Berlin, Kaiser Friedrich-Museum.

Der Traum Jacobs von der Engelsleiter. Gemälde von Michael Leopold Willmann, gegen 1690/91. Breslau.

Anbetender Engel. Bleiplastik von Georg Raphael Donner, 1732. Budapest, Museum der bildenden Künste.

Verkündigungsengel aus St. Peter in München, um 1730.

Der Erzengel Michael im Kampf mit dem Drachen. Handzeichnung von Nikolaus Stuber, zwischen 1730—1749. München, Staatliche Graphische Sammlung.

Anbetender Engel von Paul Egell, gegen 1740. Berlin, Deutsches Museum.

Die Verkündigung des Engels an Maria, Schnitzwerk von Ignaz Günther in Weyarn, 1762—1764.

Trompetende Kinderengel. Matthäus Günther, Rottenbuch an der Ammer, zwischen 1737—1759.

Der Erzengel Raphael und Tobias. Altarentwurf von Ignaz Günther um 1760. München, Staatliche Graphische Sammlung.

Das Ringen mit dem Engel, aus der Bilderbibel des Julius Schnorr von Carolsfeld. Mitte des 19. Jahrhunderts.

Der Ölbergengel. Handzeichnung von Arnold Böcklin. Ende des 19. Jahrhunderts.

BIBLIOTEKA
K.U.L.
Uniwersytecka

BIBLIOTEKA UNIWERSYTECKA
KUL Al-764

Biblioteka Uniwersytecka KUL
1000557101